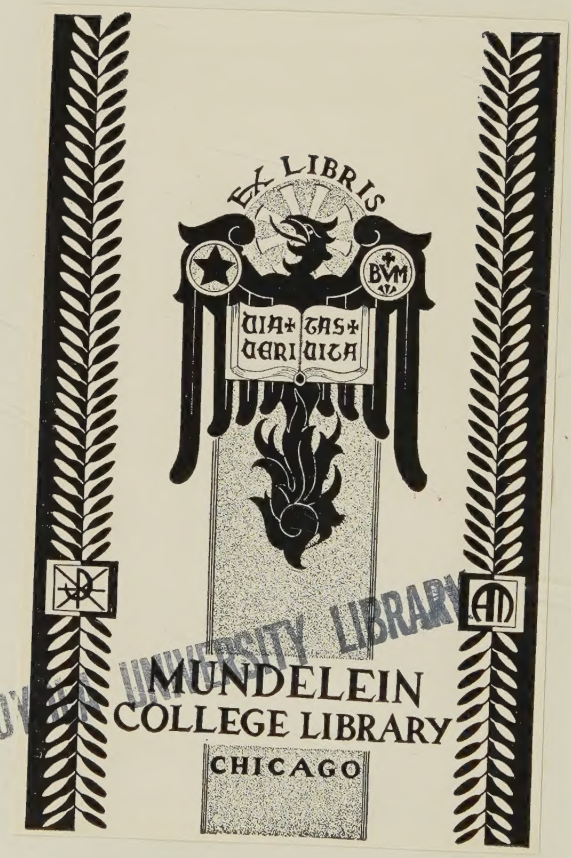
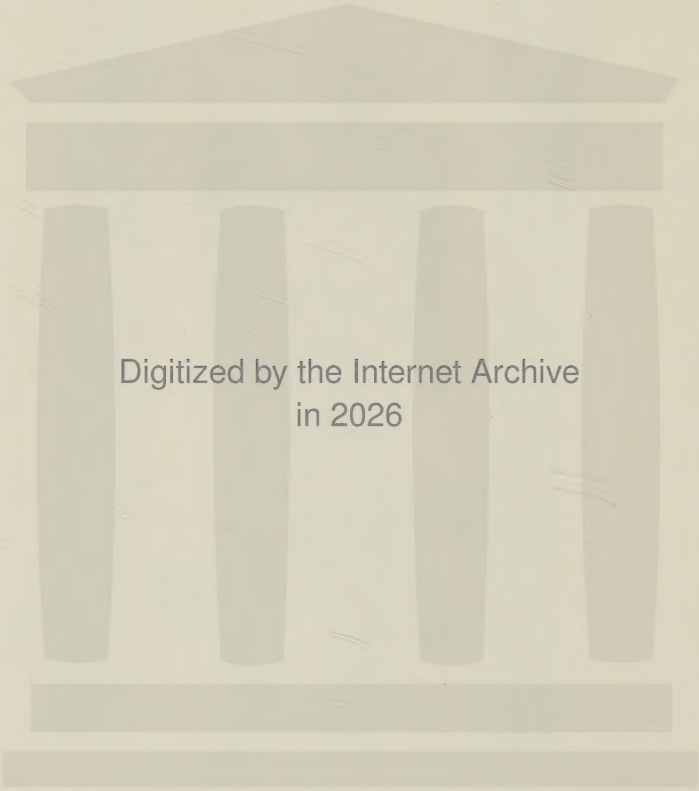
S 57A7



LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lartfrancais0000unse_h3c6

Vol. 6

LES PATRIES DE L'ART

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

L'ART FRANÇAIS

XIX^e^ et XX^e^ SIÈCLES

DU RÉALISME A NOTRE TEMPS

Property of
Lucile J. Lloy
7818 S. Sangamon
Chicago, Ill.

HENRI LAURENS, Éditeur, PARIS

135

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS

XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Du réalisme à notre temps

LES PATRIES DE L'ART

Parus :

L'ART FRANÇAIS (Moyen Age : Origines. — Art Roman. — Art Gothique du XIII[e] siècle), par René Schneider, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. 1 volume (16 × 21). 130 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (Fin du Moyen Age-Renaissance), par René Schneider. 1 volume (16 × 21), 131 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVII[e] siècle), par René Schneider. 1 volume (16 × 21), 117 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVIII[e] siècle), par René Schneider. 1 volume (16 × 21 138 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XIX[e] siècle), Du Classicisme Davidien au Romantisme, par René Schneider. 1 volume (16 × 21), 123 illustrations.

L'ART BYZANTIN, par Louis Brehier, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand. 1 volume (16 × 21), 106 illustrations.

A paraître :

L'ART ITALIEN, par Louis Hourticq, de l'Institut, professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts. 2 volumes.

L'ART ROMAIN, par André Piganiol, professeur à l'Université de Strasbourg 1 volume.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]. — MESNIL (EURE). — 1930.

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS

XIX^e et XX^e SIÈCLES

Du réalisme à notre temps

PAR

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 132 GRAVURES

HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, PARIS

1930

Copyright, by Henri Laurens, 1930

WITHDRAWN

LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY

L'ART FRANÇAIS

PREMIÈRE PARTIE

La Peinture.

CHAPITRE PREMIER

LE RÉALISME.

Le règne de Courbet. — Les influences espagnole et hollandaise.

Le « Réalisme » est un mot commode, mais inepte. Non seulement il signifie ce qui dans l'art est autre chose que l'art lui-même, le choix du sujet et de certains sujets; mais il implique une contradiction, puisqu'il ne peut y avoir d'art là où il n'y a que copie du réel. Heureusement le groupe qu'il désigna ne fait, après les autres, qu'arranger d'une façon nouvelle les données de l'observation. Ce n'est, après le Romantisme, qu'un nouveau beau mensonge, mais qui cette fois s'ignore, et qui s'exprime en une technique savoureuse.

On sait la désolation de Delacroix à l'approche du Réalisme qui « devrait être l'antipode de l'art ». Et pourtant

53461

le Romantisme outrancier et lyrique le portait en lui comme un germe de mort. La couleur locale, souci d'exactitude appliqué au passé, la beauté cherchée dans le caractère, qui est le plus souvent le laid, qu'était-ce autre chose déjà que la nouveauté qu'il redoutait? Ses petits maîtres, sa lithographie avec Daumier, son paysage même, surtout celui qui naissait de terre à Barbizon entre 1848 et 1850 sous le pinceau d'un peintre en sabots, François Millet, les sculpteurs acharnés à l'étude d'après nature comme Barye, tous, ne faisaient qu'exalter le réel à force de l'aimer. Les événements brutaux de 1848 et de 1852 n'ont eu qu'une influence légère. L'art évolue par des lois internes, non par des substitutions de sujets, c'est-à-dire de classes sociales. L'universelle tendance qui vers 1855 oriente l'esprit français vers le positivisme, c'est-à-dire vers l'observation exacte, avec Auguste Comte en philosophie, avec Claude Bernard dans la science de la Nature, avec Flaubert dans le roman, avec Taine et Castagnary dans la critique, n'est sans doute qu'un moment fatal dans le rythme perpétuel des actions et réactions.

En tous cas, contre le Romantisme de Delacroix et l'art classique d'Ingres l'art nouveau se dresse en proclamant deux prétentions. L'une, de ne peindre que ce qu'il voit. On avait naguère la monomanie du passé, le préjugé qu'il n'est de beauté que dans le lointain qui poétise, histoire ou légende, et qu'il y faut transposer tout, pensée, sentiment, même la vie présente. Mais Hector ou Trajan, Dante, Hamlet ou Stratonice, nul ne les a connus. Et les déesses, les anges, même la « Liberté » de 1830, personne ne les vit jamais. A cette convention on perd exactitude et sincérité, et (les réalistes l'ont cru) la vie. Regardons le monde moderne, le seul réel, seul sujet de peintre puisqu'il est sous nos yeux avec son rythme propre et sa couleur neuve. C'est

un immense événement que ce sens de l'actuel. De Courbet à Manet, à l'Impressionnisme, à Degas, il va être la loi de l'art français. Courbet veut faire de « l'*Art vivant* ». Le présent désormais chasse les siècles. Nous savons maintenant découvrir sa beauté, même celle du paletot, que Diaz avait en horreur et que Delacroix n'a peint qu'une fois, en 1830, le jour de la « Liberté ». Baudelaire le dit, le crie : il y a un Héroïsme de la vie moderne. — La seconde prétention depuis 1848 est « sociale ». Pour être vrai, l'Art se penche sur les humbles : paysan à la terre, ouvrier à l'atelier. Ils sont l'humanité pure, que ne déguisent ni les politesses superficielles ni la marque des honneurs. Le Réalisme finit toujours par mesurer la vérité au bas degré qu'occupent les choses ou les êtres dans la hiérarchie traditionnelle des dignités. La roue de la Fortune a tourné, non sans remuer l'art en ses profondeurs. Des miséreux de Courbet aux blanchisseuses de Degas le dessin en effet cherche la ligne simple pour suivre la retombée de la blouse ou le pantalon de gros tissu; il fait la masse fruste pour rendre la forme du travailleur, il brusque le raccourci des gestes du travail. En même temps la couleur s'assombrit ou baisse le ton, car le costume de l'ouvrier ne dégage pas de lumière comme le manteau d'un doge. L'atmosphère du labeur est sans joie (du moins pour le réaliste de 1860), même si le casseur de pierres est au bord de la grand'route, même si les glaneuses sont en plein champ, penchées sur l'or des épis.

Nous savons aujourd'hui que ce double programme n'est rien d'autre que présomption. Être moderne pour être vrai ? Mais la vérité dans l'art n'est ni sue ni perçue : elle est sentie. Elle est en dehors du temps, dans la personnalité de l'artiste, qui sur quelque thème que ce soit, du passé ou du présent, crée un monde de toujours. Ouvrier ou

héros, marchand drapier de la rue Saint-Denis ou consul romain, se prête à toutes les « esthétiques ». La Liberté de Delacroix, allégorie intemporelle, est aussi actuelle que le bourgeois en paletot qu'elle conduit sur la barricade de 1830. Le Déjeuner sur l'Herbe de Manet (fig. 45), si « réel », n'est que la transposition d'une estampe de Marc-Antoine d'après Raphaël et du Concert Champêtre de Giorgione ; son Olympia (fig. 46) est le dernier avatar des *Nude* de Titien ; le modèle à la chair fleurie, dans l'Atelier de Courbet (1855), n'est qu'une anadyomène sortant des flots de sa draperie (fig. 1). La Rencontre, de Courbet encore, a le même rythme classique qu'une présentation d'ambassadeur à la Cour du Grand Roi.

Quant à être peuple pour être plus vrai, nous n'en sommes plus à ce préjugé à rebours. Il n'y a pas de peinture populaire en soi. La Pourvoyeuse de Chardin, qui est une travailleuse, est de distinction aristocratique. En est-elle moins « nature » ? Nul art n'a plus choyé les petites gens au travail que celui du bonhomme Siméon, de Lépicié, de Fragonard : ils faisaient du réel aussi et d'une audace très moderne à son heure, sans que nous les appelions pour cela des « réalistes » ni qu'ils aient érigé en théorie révolutionnaire ce qu'ils faisaient en toute simplicité. Chaque artiste se forme un type humain qu'il impose à tous, grands et petits. Même dans l'Enterrement à Ornans de Courbet, énergique laideur de la face et saleté du ton sont communes aux domestiques de ferme et à MM. les magistrats gardiens de l'ordre établi (fig. 2). Dans l'Atelier, où se mêlent toutes les catégories sociales, Baudelaire et Champfleury, pasteur et curé, sont englués dans le même noir que les « humbles » qui ont la tendresse de l'artiste.

Aussi bien le Réalisme a-t-il la prétention d'atteindre

une vérité plus profonde. Quand les romantiques, Delacroix, Daumier, Millet, Barye, reproduisaient ce qu'ils

Fig. 1. — COURBET. L'atelier (détail).
(*Musée du Louvre*).

1855. Revanche du tempérament chez un doctrinaire qui voulait faire de son tableau enténébré une Profession de foi socialiste et réaliste : il le troue au milieu d'un paysage frais qui est une évasion, près du modèle à la chair délicate qui se lève comme une anadyomène des remous de sa draperie. *Photo Bulloz.*

voyaient, c'était pour le dramatiser. Ce qu'ils figuraient, ce n'est pas ce qu'ils avaient sous les yeux, mais l'émotion qu'ils en recevaient. Ils ne se servaient du monde extérieur que pour se raconter. N'ayons plus, dit le Réaliste,

cette outrecuidance de barbouiller l'univers de notre moi. Mais voilà qu'il oublie à son tour que l'objectivité pure est impossible, et indésirable puisqu'elle est le contraire de l'art. Il oublie que l'émotion elle-même est une réalité, et l'âme, et même le rêve, et toutes les évasions.

Précisément il se méfie d'autant plus de la sensibilité personnelle, que le Romantisme abusait en ne nous présentant que des êtres d'émotion saisis en pleine crise, folie, crime, ou agonie. Dessin spasmodique et coloris exaspéré. Art outrancier de visionnaire au point que Delacroix avait fini par renvoyer le modèle, qui gênait sa liberté. Ou alors fantaisie chinoise de fumeur d'opium, tel qu'apparut vers 1840 aux classiques étonnés Dominique Ingres. Désormais chassons de l'art l'exaspération. Pour être selon la moyenne de la vie, le dessin sera de rythme stable. Il n'en est pas de plus tranquille que chez Courbet. La couleur aussi voudra être le ton normal des choses. Nous ne verrons plus d'orchestration tumultueuse ni de cheval rose. Pour la première fois le concept de « moyenne » entre dans l'art moderne, et avec lui la vision grise.

Mais voici un autre paradoxe, qui est la rançon inattendue de la présomption réaliste. Pour être sûre de la vérité directe et franche, celle de la forme, celle du ton, l'École hante, non la vie, mais le Musée. Elle va regarder entre quatre murs, sous un éclairage aussi artificiel que celui de l'atelier, ceux des vieux Maîtres, italiens comme Tintoret et le Caravage, hollandais comme Franz Hals, espagnols comme Ribera, qui passent pour avoir eu le courage du vrai. Mais c'était le vrai de leur temps! Ils ne nous donnent l'image que de ce passé que précisément on veut honnir, et sous des couleurs originellement sombres que les siècles ont encore assombries. Faire le tour des « con-

servatoires », à commencer par le magnifique Louvre, pour interpréter le monde, la contradiction est piquante.

Fig. 2. — COURBET. Enterrement a ornans (détail).
(*Musée du Louvre*).

1849. Peintre « réaliste » et constructeur, qui aime à peindre les réalités familières, son patelin et ses voisins de campagne, voit spontanément l'humanité en laid par peur instinctive de mentir, et la peint ici solidement, comme la nature, avec des tons sombres, presque sales, que l'Impressionnisme lavera. *Photo Bulloz.*

Mais somme toute elle est heureuse. Le Réalisme a senti que dans ces « nécropoles » dorment de puissantes suggestions de vie et se proposent de riches expériences. De Courbet à Renoir la fécondité de cet enseignement ne cessera plus. Ainsi l'artiste le plus féru de vérité

« objective » n'échappe pas plus aux prédécesseurs qu'à soi-même.

Témoin le puissant Courbet, qui absorbe à lui seul le travail sourd des esprits de 1850 à 1870 et presque toute l'activité de l'École. Esprit court, mais magnifique peintre, qui a les puissances et les limites de l'artisan. Les sujets ? C'est lui qui devant les Anges de Delacroix, bougonnait : « Je n'ai jamais vu des hommes avec des ailes ! » Ni mythologie, ni histoire, ni religion, ni fantaisie : rien que la vie contemporaine, surtout chez les déshérités, en qui (croit-il) la Nature est à l'état pur. L'Atelier (1855) nous offre une collection d'êtres à ravir d'aise son ami le socialiste Proudhon. Ils sont là comme les modèles préférés. Comme par hasard, les puissances sociales qui figurent dans l'Enterrement d'Ornans (1849), maire, clergé, magistrature, sont des « trognes » où éclate la sottise. Non que Courbet, pas plus que Manet, ait une vision dénigrante de l'humanité. Mais par peur d'embellir, ce maniaque de la franchise brutalise les dirigeants plus encore que les gens du commun ; il fait peser plus lourdement sur eux le manteau des bruns. Et puis, c'est un puissant constructeur de plans : or la laideur prête plus à ces artistes-là que l'apollinisme (fig. 1 et 2).

Et pourtant ce moderniste a la passion du nu, comme un vulgaire classique. Et du nu féminin, tout comme M. Ingres. Il est vrai qu'il a chassé les déesses, et que par protestation contre les nymphes il déchaîne sur le bord des mares les rebutantes maritornes qu'il appelle Baigneuses (1853, Montpellier). Mais d'autre part nul n'a fait fleurir la chair rose d'une jeune femme comme le peintre du modèle de l'Atelier. Sa réalité préférée, il va sans dire, c'est le visage humain, ce morceau de vie qu'on tient devant soi, sans voile, pour un portrait. Le portrait

et le paysage (qui est encore le portrait des choses), voilà toute son œuvre, emprisonnée dans le cercle des réalités immédiates. L'Enterrement à Ornans (1849) (fig. 2) est

Fig. 3. — COURBET. — L'HOMME BLESSÉ.

(*Musée du Louvre*).

1844. Obsession, chez le Maître du « Réalisme », de la réalité la plus immédiate qui soit : la figure humaine, sa propre figure, sous toutes sortes d'aspects. Mais « réalisme » de Musée, qui ne voit le réel qu'à travers les sombres « réalistes » du passé, espagnols et caravagesques. Construction solide en valeurs sombres, par touches libres et larges.

Cl. Arch. phot.

une collection de portraits. Il en est toujours ainsi : quand le « Réalisme » revient, le portrait collectif renaît. Au XV^e^ siècle Simon Marmion rassemble pour le chapitre les moines de Saint-Bertin. Au XVII^e^ siècle, pendant qu'en Hollande Van der Helst, Franz Hals, Rembrandt, grou-

pent les portraits de Compagnies, chez nous Philippe de Champaigne peint en cérémonie les dignitaires de l'Ordre du Saint-Esprit. Plus tard Largillière et de Troy convoquent pour des ex-voto les échevins de Paris aux pieds de la Vierge ou de sainte Geneviève. Voici maintenant le village d'Ornans au bord d'une tombe, sur la toile de Courbet, et bientôt les écrivains, musiciens et peintres d'avant-garde, réunis par Fantin-Latour autour d'une table où l'avenir de l'art français s'élabore. Mais, bien entendu, c'est son propre portrait que Courbet préfère, et tout seul.

Le summum du réalisme en effet, c'est de poursuivre cette réalité première qui est nous-même. Pas de distance cette fois entre le peintre et le modèle : ils ne font qu'un. Il s'est donc « fait » devant son miroir à tous les âges d'homme et sous tous les aspects : blessé (1844), ceinturonné de cuir (1849), fumant la pipe, devant son chevalet, sur la route, en violoncelliste, et ce sont des « doubles » merveilleux. Mais autant de chiquenaudes au pur Réalisme sur son propre nez! On sent l'amour naïf de soi, la joie de dédoubler cette beauté assyrienne dont on parlait dans les ateliers. Une fois même il se voit avec son amie, courant dans la campagne en profil noyé, ivres l'un et l'autre de jeunesse et de bonheur. Et ce « réalisme » qui peint avec des effluves, finit en lyrisme éperdu. Et toujours il se voit à travers les sombres maîtres anciens qu'il va adorer dans les musées, Franz Hals, Tintoret, Caravage ou Velasquez... Pourquoi son portrait « blessé », sinon pour avoir sur son beau visage brun des lividités inédites bien que de tradition caravagesque (fig. 3)?

Il va sans dire que le paysage n'est que la prolongation de son moi. C'est toujours son patelin franc-comtois, falaises ou combes humides des bords de la Loue où remisent les chevreuils (1866) (fig. 4). Certes, au lieu d'être

tourné vers la confidence d'une âme comme celui des indiscrets romantiques, il est solide et vrai, pris directe-

Fig. 4. — COURBET. La remise de chevreuils.
(*Musée du Louvre*).

1866. Portrait par le « réaliste » Courbet du ruisseau de Plaisirs-Fontaine au pays natal, mais portrait qui s'achève en poésie dans la fraîcheur du sous-bois lumineux, dans la finesse des bêtes au doux pelage, que le peintre, ici très aristocrate, a' « finies' comme des diamants ». Evasion du « réaliste ». *Photo Alinari.*

ment sur des toiles que l'âne Jérome apporte au site et qu'on remise sous un rocher jusqu'à l'achèvement. L'arbre à l'ombre duquel repose la sieste n'aspire pas à évoquer la durée des siècles comme le Chêne de Dupré : c'est un arbre, voilà tout, sous lequel il fait bon dormir avec les vaches au pelage gris quand midi incendie la

plaine. Malgré tout, ce paysage de chez lui n'est qu'à lui. Les verts humides, frais, de ses halliers, qui n'ont pas d'analogue, révèlent une âme végétale qui va d'instinct à l'Impressionnisme. Cette peinture d'abord étouffée, charbonnée, respire ici dans le « plein air ». Il y a aux pieds de Courbet, dans la Rencontre avec M. Bruyas, des ombres transparentes et bleues. Autour des Demoiselles de la Seine (1857) la lumière s'insinue partout. C'est dans l'atmosphère de Courbet, on l'oublie trop, que s'est formée la jeunesse de Claude Monet.

Ainsi, il n'est pas d'art plus personnel que celui-ci, qui prétend se soumettre aux « réalités ». Personnel même dans l'obsession des sombres maîtres du passé, du Tintoret et du Caravage, de Franz Hals surtout et de Rembrandt qu'il est allé voir en 1847 dans leur grise Hollande. Art poétique à force d'être plastique : art robuste de constructeur, comme celui de Millet, et qui cherche moins à analyser la lumière (bien qu'il y excelle) qu'à bâtir des plans solides, les rochers gris d'Ornans, le corps d'une femme, même la vague marine (Mer orageuse, fig. 5). Cet incomparable technicien a spontanément la couleur de sa vision. Sans doute il trouve des délicatesses de raffiné pour les sous-bois où dansent des émeraudes transparentes, pour le pelage gris cendré d'un chevreuil. Et même, dans la Remise des chevreuils (fig. 4), la vieille opposition des clartés et des ombres s'est évanouie dans le plein air. Mais pour l'humanité sa couleur en général s'assombrit, se salit, parce que le brun est l'aspect naturel des êtres simples et des choses communes, et que pour la moyenne de la vie moderne il convient de baisser le ton.

Et tous ces tons il les trouve dans une pâte grasse, sombre et somptueuse, toujours saine, traitée vigoureusement comme à la truelle, et maçonnant jusqu'à l'eau.

Quand elle est étalée au couteau elle est glacée comme un onyx, ce qui n'empêche pas la touche de se faire caressante pour la chair satinée du modèle, debout devant lui

Fig. 5. — COURBET. Mer orageuse.
(*Musée du Louvre*).

1870. La Mer, c'est-à-dire l'eau, la fluidité, vue par le puissant constructeur de la forme, et maçonnée dans une pâte solide, assombrie par la vision tonale de l'artiste plus que par l'orage. Première représentation connue de l'assaut de la vague furieuse contre la côte.
Photo Giraudon.

comme une anadyomène dans les remous écumeux de sa draperie, ou pour la robe d'un faon. Mais c'est rare. Et c'est fini des glacis et des frottis, qui ne sont pour ce robuste qu'anémie. Ainsi ce peintre sans âme n'a pas distillé dans la peinture française le poison de la représentation objective. Car, qu'il le veuille ou non, il recrée le monde,

ou plutôt il crée un monde, et par un admirable métier qui est unique. Il suffit de rappeler qu'il a forcé l'admiration de Delacroix, avant de séduire en leur jeunesse Claude Monet et Pissarro.

C'est précisément par ces dons si personnels de praticien, non par son esthétique caduque, qu'il a conquis la génération de 1860 à 1880. Ce n'est pas qu'elle ne s'en fasse accroire elle aussi en raillant le Romantisme, en affectant de ne poursuivre que le vrai. Mais le vrai a tant d'aspects, que chacun choisit le sien selon son cœur, parfois bien loin du Maître. C'est dans la technique que son exemple, pétrir le vrai dans de belles matières par une cuisine délectable qui dore ou noircit, est le plus fécond. Ici son hégémonie ne cessera qu'avec l'Impressionnisme.

Les plus positifs de ces réalistes sont ceux qui, sous ses auspices, vont demander conseil aux deux patries prédestinées du Réalisme : la Hollande et l'Espagne. C'était logique. Déjà, pour peindre la « Soif de l'Or », Couture avait rivé ses yeux sur Ribéra, Courbet avait copié la Sorcière de Franz Hals. La rentrée de l'Espagne dans la peinture française depuis Brune et Ziegler sous Louis-Philippe est un événement capital. Ce n'est plus celle des romantiques, puérile, éblouissante et toute « de chic ». Celle-ci est austère, presque triste, et castillane plus qu'andalouse. Et peut-être autant Caravagesque que Castillane. Elle encourage le goût et la discipline de l'observation, la méfiance du fictif et de l'imaginé, la vigueur des oppositions, l'exécution énergique, voire brutale, et surtout la noble passion du noir et du gris, admirables valeurs dont la gamme si expressive est la plus riche en modulations. C'est peut-être la langue des

vrais peintres, de ceux qui cherchent, non l'échantillonnage qui distrait, mais la sobriété qui concentre. Tout d'abord c'est dans nos musées que les Espagnols attirent la peinture française, dans ces dortoirs fermés où la

Fig. 6. — HENRI REGNAULT. La comtesse de Barck.
(*Musée du Louvre*).

1869. Peintre hispanisant, qui se souvient ici des manolas de Goya comme son « Général Prim » du Louvre se souvient du « Comte-duc d'Olivares » de Velasquez. *Photo Bulloz.*

longue nuit des siècles a encore terni leur teint. Courbet était allé les regarder au Louvre pendant que l'Empereur épousait une Montijo et que Mérimée méditait ses Nouvelles espagnoles : L'Enterrement à Ornans est un noir et sûr reflet d'Espagne (fig. 2). Mais voici qu'on va jusque chez eux, à Madrid, au Prado, où ils dégagent pleinement l'odeur forte de la race.

Deux romantiques impénitents en plein Réalisme vont la regarder passionnément sans la bien voir. Henri Regnault, à Madrid même, cherche à faire avec le « Général Prim » (1869) son duc d'Olivarès et avec la comtesse de Barck (fig. 6) sa Manola. Mais son romantisme indéfectible substitue à la véracité tranquille, au quant-à-soi aristocratique du Maître, un effet héroïque et légendaire dont l'excès choqua le modèle lui-même. Dehodencq lui aussi a beau vivre en Espagne de 1849 à 1863 : il voit trop exclusivement la *feria*, qu'il enveloppe d'un cyclone de couleurs ardentes. Mais il a le sens des races, le culte de Goya; et la leçon d'âpre franchise agira sur lui plus tard, au retour, quand la tristesse de la guerre de 1870 descendra sur le « Départ des Mobiles ».

La triple leçon, réalisme, gravité, tonalité sombre, Manet l'entend beaucoup mieux. Manet, qui lui aussi était allé tout jeune au Louvre, avant la dispersion de 1848, s'ouvrir à cette vision grise; qui avait déjà pris goût devant les gravures de Goya (encore!) aux guitarreros, toreros et corridas; qui avait incarné en Lola de Valence (1862) son Espagne devinée (fig. 7), et modelé en 1863 l'Olympia (fig. 46) en songeant à la Maya nue de Goya, Manet, encore sous l'emprise de Couture et de Courbet, va enfin en 1865 s'enivrer sur place de ce vin d'Espagne qui le dégoûte des « ragoûts et des jus ». Près de Velasquez il sent le prix des valeurs lumineuses, qui finiront par le mener plus loin que Velasquez lui-même, vers le plein air. « Que d'Espagnols! » s'écrie Courbet devant son exposition en 1867. Et Montmartre précise en disant en son langage : « il nous le fait à la Velasquez ».

L'Espagne? Elle envoûte Bonnat, le portraitiste vigoureux qui construit avec des ombres lourdes, et Théodule Ribot, qui prend à Ribera l'horreur de ses martyres en

brutalisant la forme humaine à coups d'oppositions de blancs livides et d'ombres opaques (fig. 20). Velasquez est moins saisissable que Ribera à cause de sa limpidité et de

Fig. 7. — MANET. Lola de valence.
(*Musée du Louvre*).

1861-1862. Inspirée par les représentations d'une troupe espagnole à Paris, et par les admirations espagnoles de Manet au Louvre devant Velasquez et Goya. Audace de la présentation sans formule, et des harmonies tranchées, sans les demi-teintes traditionnelles, où des notes vives de jaune, de vert, de rouge, éclatent sur le fond des noirs, des gris, et des blancs purs. *Cl. Archives phot.*

ses fines valeurs d'atmosphère. Pourtant, après Manet qui se grisait de ce gris cendré, Carolus Duran et La Gandara gardent de lui quelque chose en l'alourdissant de souvenirs du Caravage. Les « Nains d'Espagne » retiendront

le toulousain Falguière pour qui il n'y a plus de Pyrénées. De nos jours Cottet, Milcendeau, Laparra avec Coplas (fig. 8), verront avec des yeux hispanisés la race et le

Fig. 8. — WILLIAM LAPARRA. Coplas.
(*Musée du Luxembourg*).

Vision d'un hispanisant qui joue sur des tons chauds et graves les motifs chers au « Réalisme » espagnol du XVII[e] siècle, à Francisco Herrera, à Velasquez, à Juan Rizzi (le vielleux aveugle du Musée de Nantes).

pays. Tous, Goya, héritier de la grande tradition, les a pris, après avoir pris les romantiques comme Delacroix, Daumier et Victor Hugo. Mais presque tous sur les routes d'Espagne rencontrent d'abord l'ombre de Courbet. Il faut leur être reconnaissant d'avoir senti la beauté du som-

brero et du sombre, qui est tantôt grave jusqu'au dramatique, tantôt réticent jusqu'au mystère.

La Hollande aide l'Espagne à favoriser chez les disci-

Fig. 9. — FRANÇOIS BONVIN. — L'AVE MARIA.
(*Musée du Louvre*).

« Réalisme » d'un petit-maître héritier de Granet, qui comme lui cherche dans les scènes claustrales les jeux de lumière, mais en y apportant un sens aigu de la précision, un peu de la fraîche clarté hollandaise, et le sentiment pénétrant de l'atmosphère.

Photo Alinari.

ples de Courbet la passion du prétendu vrai. De Chardin à lui elle nous était même plus familière, plus claire aussi, jusque chez Franz Hals et Rembrandt, dont les noirs ne sont jamais bouchés comme ceux de Ribera. C'est même elle qui peu à peu va chasser les noirceurs

du Maître. Lui, tout le premier, a beaucoup regardé Franz Hals. Manet va par deux fois visiter le maître de Harlem et celui d'Amsterdam. Laissons les techniciens superficiels comme Roybet, hanté des buffleteries de Hals que coupent les écharpes jaunes ou bleues; ils oublient trop dans la matière onctueuse le lyrisme fougueux du poète. C'est au genre, aux scènes d'intérieur doucement baignées de lumière diffuse, qu'excellaient les petits maîtres septentrionaux. Le souvenir de Pieter de Hooch associé à celui de Chardin et de Granet plane sur les discrètes, mais précises et lumineuses scènes monastiques de Bonvin. Ce disciple de Courbet est un peintre pénétrant de la vie close, surtout claustrale (fig. 9).

Du reste « intérieur » n'est pas forcément intimité. L'appartement peut rester un décor, fût-il de style, sans ouater d'atmosphère la présence invisible de l'âme. Témoin Meissonier, qui ne s'aperçoit pas que ses tableautins (format des petits hollandais) fumeurs, liseurs, joueurs d'échecs, c'est du réalisme de convention puisqu'il est rétrospectif. Pure hérésie à l'égard du Dogme de l'Ecole. Les Hollandais, eux, ne peignaient que leur temps et leur pays : aussi la triple vertu de la race, du milieu et du moment, s'est-elle concentrée dans la moindre de leurs œuvres, quintessence de sincérité spontanée dans une longue patience. La sienne est sans âme, en dépit ou à cause de la documentation. Seulement, ce myope a charmé son époque dans l'ombre du grand Courbet. Il personnifie à merveille une tendance universelle entre 1850 et 1870. Du reste, il a le don de l'attitude et du geste, l'art très informé de l'appartement et du costume où pas un bouton ne manque, le sens des matières, bois du meuble, satin de l'habit, acier de l'épée. Et ces qualités de technicien finissent par nous émouvoir, car enfin nous

ne sommes pas perpétuellement au diapason de la poésie, et c'est le « genre » qui se charge des menus enchantements de la vie. Sans doute ce rendu, ce fini, nous exaspère

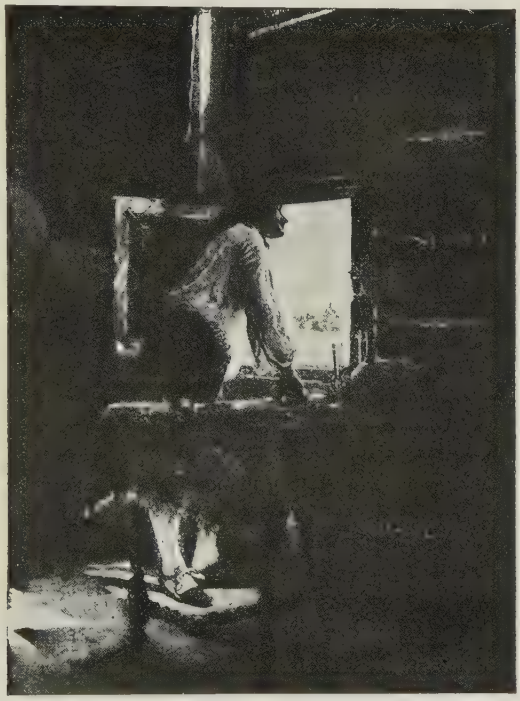


Fig. 10. — MEISSONIER. L'ATTENTE.
(*Musée du Louvre*).

1857. Petit-maître « réaliste » du Second Empire, qui imite les petits hollandais dans l'éclairage, dans le rendu des objets et tissus, assouvit en Liseurs, Fumeurs, Amateurs, sa vocation de résurrection exacte, et finit quelquefois, à force de servilité patiente, par créer l'atmosphère de l'âme. *Photo Bulloz.*

parce qu'il détruit l'ambiance et immobilise les choses; son dessin menu, précis et sec, est un impeccable objectif. Mais cette patience au détail est après tout une forme de l'amour, et son choix du détail caractéristique une initiative de l'intelligence. Pieter de Hooch et Jean Vermeer,

qui ne reconnaîtraient pas ces intérieurs où rien ne manque que l'essentiel, la recherche du ton, le recul lumineux, la ouate de l'intimité, l'épaisseur d'atmosphère (fig. 10), pardonneraient à ce méticuleux qui avait du moins, comme Gérard Dow, la moitié de leur génie, et qui les a

Fig. 11. — ADOLPHE CALS. Le déjeuner a honfleur.
(*Musée du Louvre*).

1875. Un des petits « réalistes ». Poète du travail et de l'intimité chez les humbles, qui s'exprime dans des tons discrets voilés de gris d'argent. *Cl. Archives phot.*

tant aimés puisqu'en plein Romantisme, dès 1834-1836, il suivait déjà les « Bourgeois flamands » en « Visite chez le bourgmestre ». Espagne et Hollande auront de beaux jours en France toutes les fois que reviendront le goût de ce qui touche immédiatement les sens, et le sens des valeurs.

Mais hors de la Hollande et de l'Espagne le Réalisme

issu de Courbet se permet vers 1880 des évasions d'une autre sorte, et bien plus lointaines, où il se renie lui-même. C'est une protestation contre cette courte vue

Fig. 12. — CAZIN. AGAR ET ISMAEL.
(*Musée du Louvre*).

Réaliste, mais aussi poète de la solitude et du silence crépusculaires, sur les dunes blondes où le rêve fleurit avec le chardon des sables.

qui n'aperçoit que l'immédiat et le précis dans les choses, et laisse échapper l'âme. De l'opposition énergique de masses noires et blanches Legros dégage un âpre pessimisme et le sentiment macabre de la mort. La technique elle-même commence à se détendre pour atteindre ces horizons nouveaux. Cals († 1880), même devant le ménage ouvrier et le travail, qui attirait Courbet, reste

53461

poète. Il éveille l'intimité pensive. Au lieu de l'analyser d'un dessin défini ou de l'enclore dans une forme plastique, il l'enveloppe de tons assourdis ouatés de gris d'argent (fig. 11). L'évasion va plus loin encore avec un des

Fig. 13. — FANTIN-LATOUR. Coin de table.
(*Musée du Louvre*).

1872. Portrait collectif dans la tradition hollandaise, où la pensée multiple (celle de Verlaine, de Rimbaud, de d'Hervilly...) palpite dans une atmosphère grise et fine, tremblante et transparente, entre la lumineuse nature-morte du premier plan et le mur léger qui laisse circuler l'air autour de ces délicatesses. *Cl. Archives phot.*

plus délicats poètes du siècle, Cazin († 1901) : vers le lointain de la mélancolie, sur les dunes désolées où ne fleurit que le chardon des sables. Nous sommes enveloppés de blond et de gris perle, parfois de la douceur du soir où monte la lune solitaire. Jamais ne fut plus intime l'accord entre la scène biblique ou évangélique, le milieu, et le ton légèrement crépusculaire (fig. 12). L'évasion est presque

définitive avec le propre élève de Courbet, Fantin-Latour († 1904), un contemplatif qui a le goût du palpitant et du voilé dans le silence où se parlent les âmes, soit qu'en des portraits collectifs à la façon hollandaise (Un coin de

Fig. 14. — FANTIN-LATOUR. La nuit.
(*Musée du Louvre*).

Peintre poète qui s'évade à tout instant des réalités immédiates pour évoquer des songes dans le bleu vaporeux ou transposer des sensations musicales. Rien qu'en grattant délicatement les fonds il fait naître les grâces délicates du rêve. *Photo Bulloz.*

table (fig. 13), Hommage à Delacroix (1864), Un atelier aux Batignolles) il nous fasse pénétrer autour d'une table dans l'intimité de la famille, d'un groupe de musiciens, de peintres, de poètes, d'écrivains que tout rapproche, soit qu'il fasse trembler dans un vase des fleurs fragiles, soit qu'il transpose en allégories vaporeuses drapées de rose et de bleu l'indéfini musical de Schumann et de Wagner. Pas de

ligne; un coloris transparent sous la gaze. Rien qu'en grattant ses fonds il fait naître les grâces délicates du rêve (fig. 14). Du moelleux prud'honien, une technique déjà « divisée », de fines résonances, que nous voilà près du Symbolisme où nous le retrouverons, et loin de Courbet son maître! Plus loin encore si possible, sinon avec le flamand parisianisé Stevens, du moins avec un autre élève, l'américain Whistler, dont l'influence chez nous fut profonde. Il oublia le prétendu positivisme du Maître pour nous montrer, dans le portrait d'un être aimé, sa mère (1883), ce que peut dégager d'émotion contenue, d'intime poésie, le gris en sourdine ouaté d'atmosphère.

Nous nous éloignons davantage encore de Courbet avec le Réalisme qui ne s'attache qu'au passé honni. Paradoxe logique. Il s'acharne à ressusciter exactement, minutieusement, soit l'antiquité alexandrine de Pompéi dans les tableautins des néo-grecs Picou, Hamon, peinture menue de cubicule aux tons de minium; soit, comme James Tissot, la Palestine de l'Évangile. Ici, il ne se fonde plus sur l'archéologie, il est vrai, mais sur l'observation du milieu actuel, en vertu de ce principe (ou de cette illusion) que l'Orient est resté et restera toujours immuable. Tandis que l'art des pompéiens sent le renfermé, celui-ci s'évade vers les collines d'oliviers, mais ici et là documentation ou préraphaélitisme dessèchent l'œuvre. — Plus loin encore de Courbet avec le réalisme déformant qui exalte la mondanité caracolante du Second Empire : celui de Constantin Guys, l'ami de Baudelaire. Ses équipages fringants, qui « encensent », sont montés sur des pattes en fil d'acier comme les petits chevaux des estampes japonaises et des miniatures persanes d'où ils semblent s'être échappés. Guys est un de nos premiers japonisants. La simplification rapide de ses dessins, tout en valeurs, lé-

gères buées grises qui pourraient se dispenser de contour, est vers 1865 une de ces nouveautés dont on n'aperçoit qu'après coup l'audace féconde. Le don de faire saillir le caractère est aigu, jusqu'à la pointe de la caricature. Un sens ultra personnel de romantique recrée spontané-

Fig. 15. — CONSTANTIN GUYS. Au bois.

Vers 1865. Croquis à la plume. Réalisme elliptique qui, pour dire la mondanité piaffante du Second Empire, cherche dans l'estampe japonaise et dans la miniature persane, autant que dans l'observation, sa vision aiguë du cheval de luxe, et qui déforme spontanément pour exalter le caractère.

ment la « réalité » de 1860 pour en dégager l'esprit de luxe piaffant (fig. 15).

Ainsi, le Réalisme pur n'est qu'un mot. Le groupe que l'histoire désigne de ce nom parce qu'il gravite autour de Courbet franchit perpétuellement, comme lui, les limites trop proches de l'observation pour chercher bien au delà, dans le passé, près des maîtres anciens, même dans le rêve, les échappées où chacun délivre son moi. Mais dans l'art lui-même les suggestions de Courbet sont plus fécondes. Beaucoup d'artistes, virtuoses d'une seule gamme,

ramènent le langage profond des valeurs, que les orchestrations sonores de Delacroix étouffaient et que vont dissiper à nouveau les vibrantes clartés de l'École qui vient. En même temps le goût des belles et riches matières s'insinue partout, jusque dans la peinture de l'Institut (Hébert). Le rayonnement de Courbet s'étend sur les pays de l'Est, la Rhénanie, l'Allemagne. Il entoure la jeunesse de Manet. Il ne s'évanouit, en même temps que les constructions terreuses de Millet et de Daumier, dans un aspect de boue, qu'à l'apparition radieuse de l'Impressionnisme. Encore le nouveau venu lui a-t-il dû quelque chose. La vision salissante du peintre constructeur, il est vrai, a assombri ses premières œuvres. Mais reconnaissons que dans les sous-bois de la Franche-Comté déjà elle s'aérait, s'éclairait : elle a éclairé leur conversion. Courbet est un des géants du siècle.

CHAPITRE II

L'ART IDÉALISTE.

L'Académie des Beaux-Arts. — La peinture de pensée. Renaissance de la peinture murale.

Si fort que fût l'empire de l'esthétique réaliste entre 1850 et 1880 elle n'a pas conquis tout l'art français. Notre pays a une richesse de vie qui bat dans son cœur en mouvements contraires, comme des pulsations. Le Réalisme, pourtant respectueux de la forme, heurtait sur bien des points la tradition. Elle se défend, avec toutes les forces que donnent la possession d'état et les immenses nou-

veautés que des hommes de génie savent tirer d'elle, même d'elle. Car tout est bon aux forts. Et il y a des régions si hautes, que les audaces opposées s'y rencontrent.

La tradition, c'est d'abord l'art que patronne officielle-

Fig. 16. — J. P. LAURENS. Les hommes du saint-office.
(*Musée du Luxembourg*).

Le « Réalisme » appliqué à la reconstitution historique par un peintre plus savant que Delaroche, et plus probe ; robuste constructeur, qui répand sur un Moyen Age uniformément dramatique les noirceurs traditionnelles de l'Ecole, parfois éclairées comme ici par des rayons de crypte.

ment l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. Dans la lutte des goûts et des doctrines celle-ci veut être la Sagesse, c'est-à-dire, non l'immobilité dans le respect du passé, mais le progrès par l'expérience. Elle a les siècles pour elle : elle peut être patiente. Appuyée sur d'autres Institutions qui cherchent à être des garanties, non du génie,

mais du savoir et du métier, Ecole Nationale des Beaux-Arts avec ses Concours, Académie de France à Rome avec sa « pension », elle redit alors sans cesse la chanson italienne, celle qu'on n'oublie plus quand on l'a entendue cinq ans sur la terre des dieux. Car à l'époque où nous sommes, entre 1850 et 1880 (et après) l'Italie a un droit divin. L'Académie de France à Rome n'a pas encore, à Madrid, à Alger, à Londres, les satellites qui l'entoureront plus tard avec l'assentiment ou par l'initiative de l'Académie des Beaux-Arts elle-même, désormais ouverte aux justes tolérances. Il est du reste bien entendu que la chanson que les pensionnaires vont apprendre par cœur là-bas n'est pas encore celle des Primitifs, trop aigrelette, ni celle du sauvage Caravage, qui est un Courbet à l'avance, mais la chanson délicieuse de la Renaissance.

Ce qu'elle dit, tout le monde le sait. Seul le passé est plastique, le passé de l'Histoire, de la Mythologie, de la Religion, des héros et des dieux, ou de l'Allégorie. Seul il suggère, spontanément, les grandes compositions savantes où le vrai artiste s'éprouve, où la beauté est latente. La Beauté? Il en faut entretenir le culte, loin de la réalité immédiate qui est presque toujours vulgaire. Or la beauté, c'est la correction des traits, la forme, qu'il faut toujours respecter, le rythme, la cadence des belles poses (même dans la douleur). C'est le nu radieux, le nu féminin surtout, qui résume en ses courbes la musique des mondes. Ce sont aussi les qualités qu'on acquiert par une longue patience près de ses maîtres et près des Maîtres (car l'Académie, c'est la foi en l'initiation) : l'art de creuser la toile, grand souci de l'art classique depuis la Renaissance, le dessin savant et pur, assez écrit pour que sa mélodie puisse chanter dans la discrétion du coloris et la sagesse de la facture. Pour mettre la forme en valeur

et soutenir le ton, les jus brunâtres sont excellents : ils finissent même par donner l'aspect vénérable de peinture

Fig. 17. — BOUGUEREAU. VIERGE CONSOLATRICE.
(Musée du Luxembourg).

Art traditionaliste voué à la « Beauté », qui arrange trop la douleur sacrée, et inflige à la mort d'un « petit » le souci du grand style. Mais effet pénétrant de Rythme, où revit, même dans des lignes trop choisies, quelque chose des majestés solennelles de Byzance.

ancienne. Et pour avoir la lisibilité, le propre, le net, on risque, hélas! le « léché ». L'Académie est le refuge d'où la Renaissance et l'Humanisme regardent passer le tu-

multe des nouveautés, quitte à pactiser avec celles que le temps et l'opinion consacrent. Le temps viendra où elle accueillera spontanément la bousculade des reflets dans des éclairages inattendus (Albert Besnard, fig. 43), le voile frémissant que tendent sur la figure humaine la petite touche et le ton divisé (Ernest Laurent, fig. 87). Un jour même elle enverra une délégation à Giverny pour provoquer chez le Maître illustre des Nymphéas, chef du mouvement impressionniste, Claude Monet, une candidature qui les eût l'une et l'autre honorés.

En effet, l'unité d'éducation et d'atmosphère n'empêche pas la diversité des talents, ni la sage discipline bien des évasions. Entre 1850 et 1880 l'École favorise celle-ci de sa sympathie, la bourgeoisie et l'aristocratie parisiennes de leur complicité. Il y a d'abord le groupe des classiques érudits, ceux qui appliquent une sorte de réalisme objectif à cette sacro-sainte antiquité que précisément Courbet maudissait. De Couture à Picou, à Hamon, à Gérôme, plus tard à Rochegrosse, à Cormon et à J.-Paul Laurens, cette précision archéologique exhume les civilisations défuntes, Rome, Pompéi, la Troie sauvage d'Homère, l' « Epouvante antique », même la préhistoire farouche, tantôt avec une curiosité menue et sèche de collectionneur, en oubliant au fond du sarcophage l'âme endormie, tantôt avec un appétit violent de résurrection qui déchire les bandelettes académiques. Elle sent le livre et l'illustration. Elle oublie que la vérité sentie est plus vraie que celle du décor, et que s'il s'agit par exemple de la majesté de l'Empire aucune collection de détails documentaires ne vaudra comme puissance d'évocation la lyrique Justice de Trajan, de Delacroix. Toujours la forme arrêtée et construite, éclairée de côté, tourne selon le traditionnel clair obscur. C'est la seule technique propre, selon l'École,

aux drames de l'Histoire. C'est le langage de la Peinture Historique. Il y a malgré tout une dévotion touchante dans les trop précises « restitutions » de Gérôme, peintre

Fig. 18. — HÉBERT. Les cervarolles (détail).
(*Musée du Luxembourg*).

Salon 1859. Technique sensuelle au service d'un académisme un peu étroit, chez un « romain » passionné dévot à la Beauté, qui résume celle-ci en l'Italie, retrouve chez les contadines le rythme des cariatides et canéphores, brûle leurs yeux de la malaria, leur teint des sombres ardeurs du bistre, et cherche toute cette morbidezza dans des tons somptueux à la Courbet, obtenus par des jus équivoques.

ciseleur qui était fils d'orfèvre. Il y a un sentiment bien pénétrant dans l'archaïsme soigné de Luc-Olivier Merson, surtout quand il cueille en Ombrie les légendes franciscaines. Il y a un sens vraiment dramatique du Moyen Age, de l'horreur mérovingienne, dans les robustes noirceurs de Jean-Paul Laurens (fig. 16).

Plus académique est le groupe des mondains, Cabanel, Jules Lefebvre, Raphaël Collin, surtout William Bouguereau. Leur « vision » a un intérêt historique. Au public affolé ils servent inlassablement des nus féminins, Vierges ou Hébés, Sources ou Vérités, sans plis de la peau, sans frémissement de la chair, trop rose dans une lumière pauvre, sans ressauts de la ligne, sans mouvement interne des formes, et toujours hanchées. Ces joueurs de violon ont l'ivresse de la cadence (fig. 17). Leur élégance mièvre a son charme infaillible : celui des clausules attendues. Le sentiment de la vie pourtant a sauvé l'un d'eux, italianisant dévot, qui décora l'Opéra (1874) et Chantilly (1884) : Paul Baudry. Une distinction souveraine de la ligne arrive ici à concilier dans un coloris raffiné qui s'inspire de Venise les grâces de la Renaissance recueillies pieusement entre Parme et Florence, et celles de la parisienne du Second Empire.

Bien plus intéressants sont les beaux fiévreux. Non seulement leur langueur est aussi un état historique de la peinture française vers 1880, mais elle nous ménage des évasions inattendues. La ligne est noyée dans des pâleurs riches, au fond d'une matière aussi généreuse que celle de Courbet, mais moins franche cette fois, triturée au moyen de jus alchimiques. Car nous sommes à l'époque des « Fleurs du Mal » (1857 et 1861) : de ces philtres dangereux une ivresse s'élève. Delaunay, moins pur que son maître Flandrin, égare déjà ses modèles en des songes lointains. Les « Cervarolles » d'Hébert (fig. 18) prennent des poses penchées qui sont très plastiques, mais dans leurs yeux immenses, dans leur teint cireux et verdâtre, frissonne le poétique mal italien, la « Malaria » (Luxembourg, 1850), dont la buée enveloppe leur modelé fluide. Il a inventé un type de femme qui eut son heure,

et l'a pétri dans une pâte épaisse où dort la somptuosité

Fig. 19. — HENNER. Baigneuse.
(*Musée de Grenoble*)

Mythologie ou Evangile, simple prétexte pour cet italianisant à harmonies chaudes de qualité vénitienne, entre les chairs de pâleur cireuse où tremblent des mouvances, les chevelures de cuivre roux, et les végétations d'émeraude autour des eaux de turquoise. Descendance inconsciente de Courbet. La ligne s'est tue dans la vibrante résonance de la couleur.

maladive des tons bistrés. Leur morbidesse n'a d'égale

que celle des Madeleines d'Henner, entre 1860 et 1890, arrière-petites-filles de Carpaccio et de Giorgione, dont la chevelure de feu inonde un corps de pâleur laiteuse où tremblent des mouvances (fig. 19). Des cyprès d'émeraude

Fig. 20. — THÉODULE RIBOT. Saint sébastien martyr.
(*Musée du Louvre*).

Art dur d'un hispanisant, disciple lointain de Ribera, qui revivifie le drame de la Passion par des oppositions violentes, où la chair cadavérique crie dans des noirs lugubres. Intensité du pathétique par la vigueur du relief. Art de Musée.

lancés sous un ciel de turquoise font avec elles une symphonie ardente, qui se répète avec monotonie. Deux audaces même, à faire frémir la tradition vénérable : pas de dessin au sens scolastique du mot, il est écrasé sous les remous de lumière dont la chair est pétrie (fig. 21). Voilà donc un luministe aux harmonies sourdes dans le sanc-

tuaire! Ce curieux accès de fièvre qui sévit vers 1880 dévo-

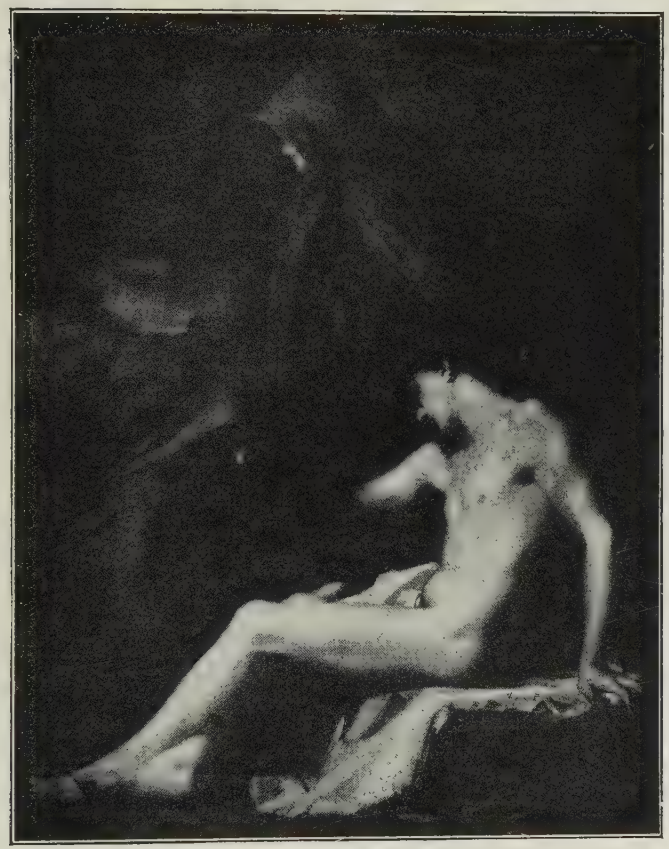


Fig. 21. — HENNER. Saint sébastien.

(*Musée du Luxembourg*).

1898. Art d'un Alsacien qui situa en Italie, entre les Vénitiens et Léonard de Vinci, son double rêve de bonheur et de beauté. Art tout pictural qui cherche ses effets dans le glissement moelleux de la lumière sur des formes de pâleur cireuse et de dessin un peu mol.

rait déjà, hors de l'Institut, les portraits ardents et pâles, mangés par le gouffre d'ombre des yeux, de Ricard,

alchimiste de la matière fluide (fig. 22). D'où vient-il? En son inspiration, d'une arrière-sensibilité romantique, qui brûlait les vers de Baudelaire et qui brûle encore les derniers romans de George Sand. Mais en pure technique il vient de la « brune Italie », du chaleureux Titien, et toujours, et encore, d'une contagion qui s'est insinuée jusqu'ici : la sombre ardeur des tons de Courbet, sensuellement exaltée par des jus équivoques.

Mais quelles que soient les audaces, encore bien timides, elles n'énervent en rien chez tous ces académiciens, le plus souvent « romains », la vieille idée classique, que le génie (ou le talent) ne suffit pas : il faut l'éducation et la discipline. C'est l'armature qui aide la marche des forts et assure les médiocres contre l'insignifiance. Dans l'anarchie du siècle, diront bientôt les traditionalistes, gardons-nous de la briser, ni les Institutions séculaires qui la forgent.

Qu'elle laisse intact, du reste, le sens personnel de qui en a, un artiste rare et compliqué suffirait à le prouver : Gustave Moreau (1826-1898). Il n'y aura jamais plus parfait exemplaire de personnalisme dans l'orthodoxie. C'est un fils spirituel de Chassériau. Peinture de sujets sans doute; mais ils ne sont que des évasions pour cette âme nostalgique. Peinture d'Histoire; mais la pensée solitaire, nourrie des mythes où la Femme règne par sa beauté, s'enveloppe de symbole jusqu'à l'hermétisme (fig. 23). Il a aimé la légende du Sphinx. A ce titre nous le retrouverons. Passion de la perfection, jusqu'à la ciselure; mais précisément elle l'empêche d'achever : il y a trop de distance entre le songe et l'effort. Esthétique du silence; mais où l'on entend sourdre le tumulte des mondes légendaires. Les personnages restent penchés sous le poids de leur méditation en ouvrant les yeux tout grands

sur l'univers invisible qui les effraie. Avec une inspiration pareille, qui ressemble à de l'incantation, on n'excelle pas aux ensembles. Chaque personnage ici tend à

Fig. 22. — RICARD. MADAME DE CALONNE.
(*Musée du Louvre*).

1852. Artiste qui comme Hébert a reçu de Courbet le goût de la belle technique dans une riche matière, mais y insinue la sombre ardeur du Titien et une sorte de morbidesse qui brûle de fièvre les yeux des lectrices de Baudelaire. *Cl. Arch. phot.*

l'isolement, un peu comme dans l'univers que créa Chassériau. Il est isolé encore par un dessin précis et asséché comme celui des préraphaélites anglais, et, comme le leur, inspiré des Quattrocentistes italiens passionnément étudiés entre Padoue et Florence. La forme va droit au hiératisme pour laisser parler l'idée dans le renoncement

de la vie. Et pour sertir cette idée rare et précieuse, une somptuosité magnifique chatoie : gemmes et tissus, paysages de rêve aux rocs léonardesques (il a beaucoup cultivé Léonard), peuplés de monstres et de fleurs aussi étranges que des végétations sous-marines. Le principe de « la richesse nécessaire » est aussi formellement posé que celui du calme. Les splendeurs de l'Orient, les joyaux florentins, les luxuriances de Chassériau et de Delacroix, éclatent. Là est la marque du temps, sur cet artiste si personnel. Il a beau être d'inspiration très pure, très haute, on sent le voisinage de Baudelaire. Et sa technique a beau être moins vénéneuse que celle de Ricard ou d'Hébert, elle a pour Eurydice, pour Hélène, pour Salomé (fig. 24), des pâleurs d'ivoire qui ne sont ni la vie ni la joie. Cet artiste grave, plus littérateur que peintre, plus volontaire que spontané, finit toujours par se réfugier dans l'amère douceur de la mélancolie. Avec lui nous échappons un peu à l'Académie, mais comme nous voilà loin de Courbet! Certaines des suprêmes audaces du XX^e^ siècle, celles de MM. Marquet, Flandrin, Guérin, Rouault, Matisse, des « Fauves », sont nées dans son atelier, où la suggestion parlait tout bas. Il était même réservé à ce peintre mélancolique de former le talent de M. Georges Desvallières qui nous ramène à coups de zébrures livides le christianisme douloureux et sanglant de la fin du Moyen Age (fig. 104).

C'est par les bonds de l'art « libre », voire bohême, que l'Histoire de l'Art marque les étapes de l'évolution. Mais chaque fois l'art d'observance classique apportera sa sourdine. Toujours il maintiendra les traditions de l'Humanisme et de la Renaissance, quitte à les élargir. A l'homme il maintiendra l'ancienne primauté, à la Nature elle-même il imposera une interprétation humaniste :

archéologie, géorgique, poésie d'essence littéraire. Presque toujours il aura la recherche du volume, et le noble souci qui hanta l'artiste depuis le xv[e] siècle, surtout en

Fig. 23. — GUSTAVE MOREAU. Orphée.
(*Musée du Louvre*).

Art de la solitude et du silence, sec de dessin, mais compliqué dans les formes du paysage où se retrouvent les rocs des Primitifs. Noble tentative pour suggérer par la richesse du coloris, par la luxuriance des accessoires, minutieusement rendus à la manière des Préraphaélites, un infini de rêve.

Italie : la profondeur; c'est-à-dire reculer l'horizon derrière la scène, même derrière le portrait, même dans la décoration murale, même avec les techniques vibrantes dont usera l'École des phénomènes superficiels de la lumière. Même au xx[e] siècle, visions plastique et pers-

pectiviste resteront plus ou moins (détendues sans doute par l'inquiétude des temps nouveaux) celles d'artistes que forma, après l'École, l'Italie des anciens peintres sculp-

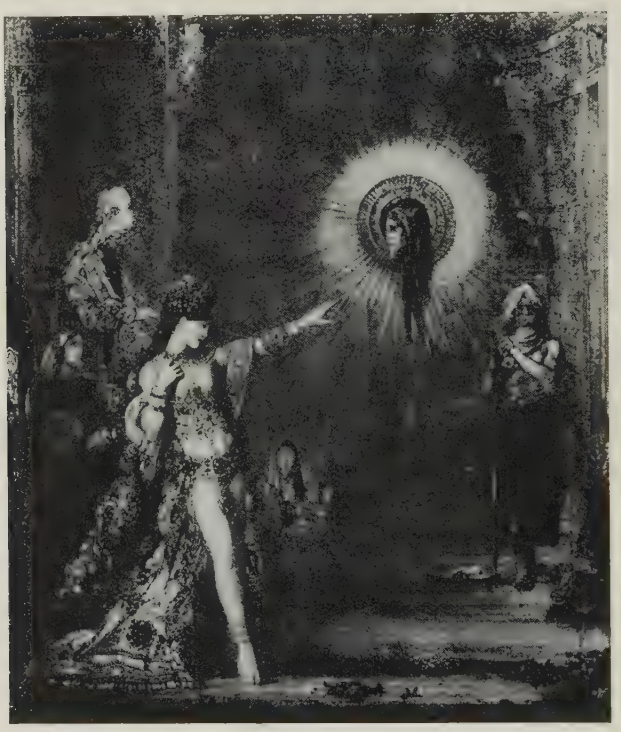


Fig. 24. — GUSTAVE MOREAU. L'APPARITION (SALOME).
(*Musée du Louvre*).

Aquarelle. Art de pensée et du rare, dont l'Orient flatte le goût pour « la richesse nécessaire » et pour les suggestions pénétrantes du symbole. Art aussi de la solitude et du silence aux résonances profondes dans les grands vides. Aquarelle qui tend ses ressources jusqu'à l'éclat des matières les plus précieuses. *Photo Alinari.*

teurs et géomètres, qui appliquaient toujours à l'interprétation de l'espace leur don latin de construire.

Mais vers 1870, c'est de la peinture murale que l'Idéa-

lisme devait recevoir sa plus grande force. Toujours elle sera l'art idéogramme, où la forme est serve de l'esprit. Son magnifique réveil est un des événements les plus considérables dans l'art du XIX^e^ siècle. Elle ramène la peinture à son ancienne destination qui est, non d'assurer par un beau métier sensuel la volupté de l'amateur dans l'appartement, au musée, à l'Exposition, mais de dire de grandes choses en langage décisif et large, sur un monument public, aux hommes assemblés; c'est-à-dire d'être un art vivant parce qu'il est utile, et grand parce qu'il est comme au Moyen Age l'auxiliaire de l'architecture. Sur elle, en accord avec elle, il impose à la peinture la triple souveraineté de la paroi, de la pensée, et du concept d'ensemble.

On avait pu croire que le Romantisme la réveillerait. Son grand souffle avait élargi tous les horizons. Delacroix, vaste esprit, âme généreuse, avait doté Paris des splendeurs de Venise, retrouvant même au Palais-Bourbon, au Luxembourg, la pensée cyclique du Moyen Age, prouvant après Rubens que le feu de l'improvisation, le mouvement du dessin, la ferveur du ton nourri par l'huile, sont compatibles avec l'effet décoratif et l'autorité du mur. Mais Delacroix est seul. Le Romantisme reste dans l'histoire l'explosion des qualités qui, sauf Rubens, n'ont jamais été celles du genre. Il est voué à la sensualité du tableau.

La vraie Renaissance, c'est l'École d'Ingres qui nous l'apporte; et comme elle a elle-même renouvelé l'art du XIX^e^ siècle, l'Ingrisme apparaît comme un mouvement aussi fécond que le Romantisme. Déjà en virtualité dans l'art d'Ingres lui-même, elle reçoit son magnifique essor de ses élèves, Amaury Duval, Mottez, Ziegler, Hippolyte Flandrin. A l'influence d'Ingres se joint à Rome celle des Nazaréens allemands, très forte sur Orsel et Périn. Peu

importe, bien que Mottez soit un grand artiste, qu'ils n'égalent pas le génie du Maître : c'en est un très spécial que savoir décorer, si haut même, qu'il peut supporter des faiblesses, comme le talent dramatique peut se dispenser de la beauté du style. Ingres faisait des tableaux, voire des tableautins précieusement ciselés : eux, ils couvrent des murs. Ils ont « dans le sang » le génie de la décoration pariétale. Il était, lui, un robuste réaliste : ils poursuivent, les yeux levés, un rêve intérieur et solitaire. Il était allègrement, sensuellement païen. Ils sont religieux jusqu'à la mysticité, et leur art s'exhale comme une prière. Plus que lui encore pèlerins passionnés de l'Italie, ils vont rafraîchir, du Campo Santo de Pise à San Marco de Florence, leur sentiment et leur pensée : ce sont des nostalgiques. Bien entendu, ils vont aux Primitifs comme les Mages à l'Etoile, et voici qu'à pas lents et rythmés ils entrent dans la procession immense du Préraphaélisme européen. Si avides d'ingénuité dans l'inspiration et dans l'art, qu'ils en trouvent chez les subtils Quattrocentistes eux-mêmes. Ils prennent Botticelli pour un primitif et Ghirlandajo pour un idéaliste! Mais ils remontent bien plus haut, vers les sources pures, jusqu'à Giotto, à Cimabue, sans leur prendre la déformation expressive; plus haut encore, aux mosaïques byzantines de Ravenne ou de Venise, dont les fonds d'or descendront dans leurs fresques comme une renonciation aux attraits du réel, mais aussi comme une splendeur pure. Or le byzantinisme, c'est encore le grec. Ils renouvellent celui-ci dans la pureté de sa ligne : les « Panathénées chrétiennes » de Flandrin à Saint-Germain-des-Prés « baptisent l'art grec » (Th. Gautier). Ils descendent même aux Catacombes chercher la gravité du premier sentiment chrétien dans la noblesse de la forme antique.

De là cette sérénité, ce silence, dont nous enveloppent à Saint-Germain-des-Prés (fig. 25), à Saint-Vincent-de-Paul, les fresques d'Hippolyte Flandrin. Jamais on ne comprendra comme devant elles la beauté décorative du

Fig. 25. — HIPPOLYTE FLANDRIN. Le passage de la mer rouge.
(*Paris, Eglise Saint-Germain-des-Prés*).

1856. Décoration d'un disciple d'Ingres, qui a renové la Peinture murale par le sens de l'ordonnance, la simplicité de la ligne, la tranquillité de la forme et la clarté du ton, mais qui sacrifie la vie à cette noblesse un peu morne. *Photo Bulloz.*

calme, de l'immobilité même, qui fut celle de l'art théologique byzantin. Même les scènes de la Passion y apaisent leurs violences. La Permanence est l'attribut de la divinité. Une musicalité lointaine s'élève de ces « théories », en assonance parfaite avec les lignes graves de la

nef. L'isolement dans la marche processionnelle de l'ensemble est la loi, presque comme à Saint-Apollinaire de Ravenne. Jamais ces dévots d'éternité n'ont aperçu le sentiment dramatique qui secouait l'œuvre du puissant Giotto. Aussi, contour très épuré, modelé atténué, tons clairs et pâles, comme assourdis dans la méditation religieuse de l'Église, couleur à l'huile purifiée de sa sensualité et astreinte aux tons mats, ou cire à l'aspect dépouillé comme bure grise (Flandrin, Janmot), voilà cet art, grand et pur, mais un peu anémié. C'est un anachronisme. Ils ont même retrouvé le secret de l'admirable technique qui a servi à couvrir de pensée collective les murs des petites cités italiennes où l'art était fonction de la vie publique : la fresque. Henri Mottez à la façade de Saint-Germain-des-Prés y excelle, en insinuant dans la pureté plus de vie et d'âme que Flandrin. Nos maîtres d'aujourd'hui, Maurice Denis, Henri Marret, Baudoin, Piot, Elisabeth Chaplin, la perfectionneront encore pour un avenir que l'évolution sociale et l'architecture nouvelle peuvent rendre magnifique (fig. 94 et 96).

C'est l'huile pourtant qui a suffi à Chassériau. Décorateur unique, parce qu'autour de la mélodieuse ligne ingresque il éveille la symphonie colorée de Delacroix, sous la haute autorité du mur. Seulement, son dessin est bien plus flexible, plus modulé que chez les élèves d'Ingres, et d'autre part son coloris moins sonore que les fougueuses orchestrations des purs romantiques. Dans son harmonie adoucie, des coruscations soudaines éclatent, révélant l'ardeur de l'oriental qui cherche dans le christianisme les légendes luxuriantes, parfumées, de Marie l'Egyptienne et de Sarah (fig. 26). Dans le palais de la Cour des Comptes (1848) sa pensée profane se déploie en de vastes symboles qui sont prédestinés au mur : le Tra-

vail, la Guerre, la Paix. Et ces symboles ne sont plus vidés par l'abstraction intellectualiste, mais pétris de sa vie amoureuse, rythmés d'autre part à la mesure du mur

Fig. 26. — CHASSERIAU. Sainte marie l'égyptienne.
(*Paris, Église Saint-Merry*).

1841. Huile directement appliquée sur le mur. Peinture murale d'un Ingriste, mais qui, en faveur de la pécheresse orientale, ajoute au don du rythme la rêverie profonde, l'exotisme qui entraine l'imagination sur les routes lointaines, et des harmonies de couleur si nouvelles qu'on lui reprocha de violer « la loi mystérieuse de l'accord ».

immuable et silencieux. Cette Paix travailleuse est plus tranquille que la paix élyséenne de Delacroix au Luxembourg. Autour d'elle le nu abonde, mais rajeuni par le rayonnement de la beauté grecque. L'antiquité classique, on le sent, apporte son rythme à cet art enrichi de toutes

les traditions et du sentiment le plus moderne. Sur l'ensemble règnent des teintes blondes et tendres, plus vivantes que chez Flandrin, plus amorties que chez Delacroix, mais rehaussées çà et là des richesses « royales » qu'il était allé chercher dans le parc de Versailles, un jour d'automne : la pourpre et l'or.

Fresquistes « primitifs », élèves d'Ingres, Chassériau, Gustave Moreau, tous, apportent leurs trésors à Puvis de Chavannes. Voici le Génie même de la peinture murale, au point que nous finissons par ne plus la voir qu'en lui. En lui aboutit cette magnifique Renaissance, et de lui partent quelques-unes des précieuses « franchises » de notre art contemporain, si avide du grand effet décoratif qu'il l'impose même au tableau. Impossible d'imaginer sujets plus adéquats à la décoration monumentale que ces symboles amples et pacifiques : « L'Automne » et « Ludus pro Patria » (Amiens 1880), « l'Enfance de sainte Geneviève » au Panthéon (1876), « Doux pays » à l'hôtel Bonnat (1882), « Vision antique » à Lyon, « Entre les Arts et la Nature » à Rouen (1890), c'est-à-dire la majesté de la pensée, la noblesse du travail, la douceur de l'étude sous les oliviers du « Bois sacré ». Ils sont trouvés plus que choisis. Toujours ils se composent en horreur du tableau. Puvis de Chavannes active la guerre contre la Renaissance, que Ingres avait sourdement commencée. Pas de point de distance, ni de convergence vers un centre, ni de personnages groupés en une action commune selon l'unité dramatique, si hostile au style monumental; mais une large et tranquille ordonnance, où les figures s'espacent, laissant circuler entre elles de l'air et du silence : le silence de la vie intérieure. Or cette sérénité profonde, c'est peut-être l'esprit même de la décoration. Autour d'elle se déploie la majesté paisi-

ble du paysage aux lignes largement étalées et aux horizons très hauts, où pousse le laurier éternellement vert, arbre des poètes, et l'olivier conseiller de paix. Une lumière voilée de gris l'enveloppe de son rayonnement

Fig. 27. — PUVIS DE CHAVANNES. L'INSPIRATION CHRÉTIENNE.
(*Musée de Lyon*).

1884. Composition qui est un tableau et en a tous les caractères. Mais hommage spontané à la peinture murale des « Primitifs » italiens, au grand fresquiste du Quattrocento, Fra Angelico, à la candeur de l'inspiration, au doux paysage de Fiesole. Même ici, isolement et silence. [*Photo Bulloz.*

pâle. Pas plus de réalisme que d'esthétique Renaissance, en plein règne de Courbet. Puvis crée un monde à lui, hors du temps, fait de primordial et d'éternel. Aussi, rien que le nu ou la draperie, qui généralisent; nu hanché, qui dit la détente, l'abandon, tandis que le monde maudit

de Delacroix criait l'effort. Une même loi dicte les gestes et les attitudes, qui sont de bas-relief : le Rythme. Ce monde est musical, naturellement, spontanément. Et cette musicalité, c'est encore l'esprit essentiel de l'art qui s'attache à l'architecture. Cela du reste ne signifie pas l'indéfini

Fig. 28. — PUVIS DE CHAVANNES. ALMA PARENS.
(*Grand amphithéâtre de la Sorbonne, centre*).

1887. Chef-d'œuvre de décoration murale par la vertu du symbole, la composition en largeur sans point de convergence, la musicalité de la ligne, la sérénité élyséenne des attitudes et des expressions, enfin par le ton gris et mat qui donne à cette toile peinte à l'huile l'aspect d'une fresque ancienne. *Photo Giraudon.*

dans les formes : un contour net les enserre. Mais le don du résumé élargit leur signification jusqu'à l'au-delà (fig. 27, 28, 29, 74).

Ainsi, vision antique et vision poussinesque sont retrouvées, relevées par la gravité de la pensée moderne et la saveur d'une âme d'élite. Mais classique ne veut pas dire scolaire. Cet art affronte spontanément l'incorrection,

nécessaire à l'effet expressif ou décoratif, et il est aussi imprégné d'archaïsme que celui de Giotto, que le Maître aimait. Ce n'est point pastiche, mais ingénuité retrouvée

Fig. 29. — PUVIS DE CHAVANNES. Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi.
(*Panthéon*).

1897. Effet pénétrant de sérénité par l'expression des lignes, horizontales et sobres. Doux nocturne en gris-bleu, où sainte Geneviève règle le ton dans une clarté spirituelle. Chef-d'œuvre de peinture murale qui fait croire à la fresque par les tons assourdis, et qui unit l'intensité du sentiment au large effet décoratif. *Photo Bulloz.*

après le péché savant de la Renaissance, que l'Académie des Beaux-Arts perpétuait. Son expression se dégage dans une tonalité claire et grise où la lumière brille égale partout, sans clair-obscur Fresque? Non, malgré les apparences : car sur les grandes surfaces nues que ces compo-

sitions ménagent elle n'eût pas frémi. Peinture à l'huile sur toile marouflée, mais avec les tons argentins et le mat de la fresque. Comme la composition elle-même elle ne creuse pas le mur, mais l'affleure. Tout le monde a mesuré au Panthéon le déplorable contraste entre la sainte Geneviève, de Puvis, et le Martyre de saint Denis, de Bonnat. L'une, gris-perle et dépouillée, décore la paroi en l'animant, l'autre la troue. Jamais, même en Italie, même au Moyen Age, on n'avait vu pareil accord entre un art et sa destination. Par sa clarté (celle de l'idée, de la composition, du ton) il rénovait, non seulement la peinture murale, mais la peinture tout entière. Baigner ainsi les formes, c'était solliciter l'Impressionnisme. Simplifier et déformer décorativement, c'était (sans perdre la beauté divine) préparer la voie à Gauguin, simplement. En attendant, c'était convaincre le Réalisme d'inaptitude à la pensée, au rythme, à la lumière, à l'ampleur qui décore. Devant ces horizons étalés il apparut bien court et bien étroit.

CHAPITRE III

L'ESPRIT NOUVEAU DEPUIS LA FIN DU XIX^{e} SIÈCLE. GUERRE A L'IMITATION ET A LA SCIENCE, A L'HUMANISME ET A LA RENAISSANCE.

De 1880 à nos jours les mouvements se coupent et se recoupent comme les vagues de la mer. Notre catégorisme est déconcerté par cette complexité mouvante. On finit cependant par y discerner quelques tendances où l'attention s'accroche.

C'est fini du dogme de la prééminence de l'homme dans le monde, préjugé de ces grecs qui bornaient à lui, à eux, tout l'horizon; de la beauté formelle ou venusté, pure invention de la Renaissance, qui a méconnu la puissance expressive du laid, roi du monde. Les peintres primitifs sont presque tous caricaturaux.

Pour toutes les Écoles désormais c'est fini aussi de la représentation directe. Mort au réalisme, c'est-à-dire à l'imitation, au rendu méprisable, qui n'est qu'un jeu d'enfant et jamais n'égalera la photographie. Cette industrie optique est la bienvenue : elle a tué le mimétisme. L'œil du peintre n'est pas un objectif. Il s'agit maintenant, non de représenter, mais de suggérer, de traduire non la chose en elle-même, mais l'effet, l'impression qu'elle éveille en nous, bref de recomposer les formes pour des accords qui agiront sur nos sensibilités. C'est aujourd'hui un dogme indiscuté qu'il n'est rien de tel que d'être inexact pour être plus vrai.

Et l'illusionnisme réfléchi par règles et par principes ne vaut pas mieux que l'imitation spontanée. Ferraille, l'arsenal des « sciences » laborieusement forgées depuis la Renaissance par la pensée orgueilleuse pour y transposer les lois du monde. Guerre au « scientisme », guerre à la Renaissance, c'est le cri de ralliement de toutes les jeunes Ecoles. Guerre aux valeurs intellectuelles ou rationnelles, au vieux dynamisme classique, au linéarisme qui cloisonne la réalité insécable, à la perspective spatiale qui caporalise les formes en les rangeant les unes derrière les autres en decrescendo, au raccourci qui les mutile, aux proportions qui les soumettent au chiffre, à l'anatomie meurtrière, au vieux modelé par le clair-obscur tel que l'ont charbonné les successeurs de Léonard. Mort aux valeurs plastiques qui de David à Courbet asservissaient les formes

à la sculpture en les faisant « tourner » dans le jour d'atelier. Elles viennent du toucher, non de la vue. L'art souverain désormais, c'est la Peinture. Par simple réaction, peut-être aussi par l'influence de l'Orient, le chromatisme s'impose à l'art tout entier, et c'est d'après ses modalités que l'Histoire de l'Art dénomme les mouvements du goût général, Impressionnisme, Synthétisme, Symbolisme, Cubisme, etc... Cette vision chromatique du monde, c'est le plus formel reniement de l'esthétique gréco-romaine.

Mort aussi à l'achevé, au fini, au trop réalisé : celui de l'idée comme celui du dessin, de la forme, de la touche. « L'intellect aux froides nettetés met en fuite l'essentiel du monde et de l'âme » (Paul Valéry). Le Romantisme s'en doutait déjà. Si un tableau impressionniste, même sur un sujet métallique comme la gare Saint-Lazare (fig. 30) de Claude Monet, si un tableau symboliste et tremblé, a un aspect d'esquisse ou d'étude qui est en réalité son point exact de justesse, c'est que la recherche inquiète, peut-être même l'improvisation, a une vertu secrète qui pénètre au fond des choses. Ne rien serrer (même quand on masse) afin de tout avoir. Garder le sentiment que poésie, beauté, sont diffuses, et qu'il n'est rien de tel pour les saisir que la vertu de l'élémentaire et du spontané. Monet, les néo-impressionnistes, Cézanne lui-même, sont convaincus que la vision précise est toujours incomplète. Leur volonté d'organisation demeure, très impérieuse même, mais elle règle de l'indéterminé. En attendant la réaction cubiste ne cherchons pas à amener à l'intelligence pure des impressions qui n'ont que la valeur de motifs musicaux.

Mort surtout au sujet, à l'odieux sujet, qui donne à la peinture un but utilitaire, hors d'elle-même. Ce n'est pas

assez de supprimer les histoires, qui la ramènent à la littérature. Le paysage impressionniste même, même effet de givre ou de neige, où il n'y a rien, c'est encore trop. Pour ne faire que de la peinture de peintre, ou, comme

Fig. 30. — CLAUDE MONET. La gare saint-lazare.
Musée du Louvre).

1877. Défi à la tradition d'Ecole. « Réalisme » qui s'inspire des réalités ultra-modernes et réputées vulgaires. Impressionnisme, qui décompose la forme, même le colosse métallique, dans l'atmosphère et la fumée. Tonalité bleue et fraîche chère à l'Impressionnisme.

dit Cézanne, n'être peintre que « par la qualité même de la peinture », c'est-à-dire par les tons, valeurs, touche, matière aussi dont nous savons aujourd'hui qu'elle contient une poésie, laissons ces demi-sujets comme les autres. Sincérité n'a pas besoin de prétexte. Un vrai tableau, « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une

surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (M. Denis, 1880). Un tableau devrait n'être qu'une harmonie colorée, composée si exclusivement d'après sa loi interne qu'on pourrait le renverser de bas en haut sans lui faire perdre sa valeur d'effet. C'est la loi esthétique du vitrail. Sur elle le Moyen Age a composé des chefs-d'œuvre de peinture essentielle.

C'est aussi la loi musicale. Et voici l'un des événements les plus saisissants de notre époque inquiète depuis 1880 environ. Cette indifférence au contenu, cet art de transposer par équivalences, cette sensualité qui s'assouvit d'elle-même, en pur lyrisme, c'est le principe de la musicalité. Elle déborde du domaine des sons sur tous les arts. La Peinture la première, du Symbolisme au Cubisme, se met à écouter l'art invisible qui est tout suggestion. « De la musique avant toutes choses », disait déjà Verlaine. Mais ni lui ni Baudelaire n'avaient prévu que les échanges cachés qui les enchantaient en poésie mèneraient la Peinture bien plus loin que les étranges bouquets du mélomane Odilon Redon et que les paysages de Claude Monet (fig. 31), qui peint comme on « compose », en posant des touches qui sont des notes : vers une organisation purement symphonique de cubes ou de cercles colorés, muette pour le vulgaire, mais riche d'expression pour l'initié.

En effet, Impressionnisme, Pointillisme, Synthétisme, Cubisme même, ce n'est point pour l'initié pure et simple technique. Dans ces prétendues virtuosités d'exécution il discerne du sincère et du spontané. C'est une vision projetée. Dans la seule qualité des accords il trouve une large vertu expressive qui ébranle la sensibilité. Il y avait déjà quelque chose de cela dans l'Assassinat de l'Évêque de Liége, de Delacroix, qui éveille de très

loin, par la seule tonalité générale, l'émotion que précise le sujet vu de près. Les Coquelicots à Argenteuil de Claude Monet (1873) ou le Printemps de Renoir, ivresse

Fig. 31. — CLAUDE MONET. Environs d'argenteuil.

Vers 1891. De la série des Peupliers de l'Epte. Vision japonisante, qui se plaît aux effets de brume, c'est-à-dire de ouate. Vision impressionniste, où la forme, désagrégée par les petites touches et le divisionnisme du ton, se dissout dans la lumière et l'atmosphère. *Photo Bulloz.*

de soleil, sont un bain de bonheur qui n'est pas seulement physique. Et voilà que subrepticement l'âme reprend ses droits.

Il faut du reste observer que le tableau de Delacroix transpose un riche sujet d'Histoire qui est même un drame poignant, et celui de Claude Monet un aspect de

la Nature, c'est-à-dire un demi-sujet. Sujet toujours! Quant au Cubisme, si son indifférence au contenu est absolue, il n'a duré qu'un jour, c'est-à-dire quatre ans. Décidément il est impossible à l'art, qui est un langage concret et visible, de rester longtemps dans l'indéterminé, même musical. Toujours par quelque côté reviennent, avec le sujet, les valeurs intellectuelles ou morales. Reviennent aussi très vite la science, qui ne fut jamais plus stricte que dans le Néo-impressionnisme fondé sur les découvertes du physicien Chevreul; la ligne, et le volume. L'Impressionnisme avait à peine déclaré son dédain à la forme humaine que Degas, disciple d'Ingres, la dessinait en précision aiguë, que Renoir la tournait dans la lumière, que Seurat l'inscrivait dans des géométries, que Cézanne et Gauguin, et cet accès même de démence qu'on appelle le Cubisme, remettaient en honneur, pour elle et autour d'elle, les solides qualités classiques. Décidément la Renaissance, c'est-à-dire l'Humanisme constructeur, est un de ces morts qu'il faut toujours qu'on tue. Même quand l'art revient à l'enfance, c'est pour mieux refaire le chemin qui mène à elle.

CHAPITRE IV

L'ORIENTALISME

Une des évasions hors du réalisme étroit de Courbet et de l'intellectualisme orgueilleux légué par la Renaissance est celle qui nous entraîne vers l'Orient, foyer de lumière, magicien de la couleur, répertoire inépuisable de formes,

surtout interprète si original de la Nature, et de l'Homme au milieu de la Nature. La seconde moitié du XIX^e^ et notre XX^e^ siècle, sans se détourner des civilisations classiques, ni du Moyen Age, ni de la modernité immédiate,

Fig. 32. — FROMENTIN. Au pays de la soif.
(*Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles*).

Accès de Romantisme dramatique chez un « Orientaliste » délicat qui ne voit ordinairement en Afrique que des fantasias, et n'arrive à peindre le simoun que par ses effets sur les hommes : sans accablement, sans vibration, dans une couleur fauve qui reste inerte.
Photo musée de Bruxelles.

vont là-bas rafraîchir, en un bain de jeunesse, la vieille vision du monde. Et comme de l'Afrique au Levant, à la Perse, à l'Inde, au Japon, il est multiple et infini, chaque École y trouve son bien, ne lui prenant que ce qu'elle veut, là où elle veut.

Le Romantisme somme toute, attiré par l'Orient, avait manqué ce maître « grave et superbe du style ». Les

« réalistes » de 1860 ne sont pas toujours plus heureux. Sans doute ils ont le scrupule d'aller le voir de leurs yeux, et comme il n'est pour eux de réalité qu'immédiate, c'est au plus près, en Afrique, qu'ils vont le chercher. Mais quoi qu'ils fassent, ils lui imposent un parti pris qui la soumet à eux, non eux à elle. Ni Fromentin ni ses contemporains, ni Tournemine, ni même Belly malgré sa Caravane embrasée (Louvre, 1861), ne voient comme il est ce milieu qui n'enveloppe guère, où le ton est dévoré par la lumière, où les reflets même finissent par disparaître, où le moindre détail prend du relief. M. Dorbec l'a finement remarqué : Ils n'aiment pas regarder l'Afrique vraie, celle de l'arrière, déserte, éblouissante, accablée. Tout au plus Fromentin a-t-il aperçu celle du bled, mais pour avouer son impuissance devant ce ciel « si bleu que le premier plan de sable est plus clair que le second, ce qui donne des tableaux renversés ». En vérité ce sont encore des romantiques qui lui infligent leur vision, ou des classiques sans le savoir qui traînent devant elle « la vieille formation humaniste, les vieux concepts de beauté, leur lumière anémiée ». Fromentin a fort bien compris et dit les problèmes posés par cette Nature aux lignes qui fuient à l'infini, immobile mais vrombissante, aveuglée de lumière solaire. Mais l'artiste ne réalise pas ce qu'il voit. Même son Pays de la Soif (fig. 32), malgré son ciel voilé de sable, ses dunes fauves et ses moribonds tordus qui donnent du sujet, reste un tableau inerte. Rien n'y vibre. A vrai dire son Afrique est « d'un hellène qui s'ignore » (Dorbec). En toute scène il cherche spontanément l'idée-type, qui se ramène toujours pour lui à une idée plastique, laquelle en fin de compte se résout en une image équestre, secrètement antique d'allure. Le bois des oliviers de Blidah le fait penser à celui d'Œdipe à Colone, et si la

lumière le transporte, c'est, dit-il lui-même, par « la précision qu'elle donne aux contours ». Ce sont des silhouettes colorées qu'il aperçoit, non l'ambiance. Parce qu'il est rivé à l'idée du Beau, son Arabe grand seigneur est « distingué », et fine sa jument (fig. 33). Même dans la fantasia,

Fig. 33. — FROMENTIN. La rencontre.
(*Musée de La Rochelle*).

Orientaliste qui apporte en Afrique la vision plastique, y cherche surtout le noble Cheik, le groupe équestre, et le campe en attitude de style dans des gris fins distingués.
Photo G. Mallet.

à la Chasse au faucon, même à la cuisine du campement, ce Sahel, ce Sahara, sont délicats et proprets, toujours rythmés. Cette Afrique n'est ni fauve, ni vert Véronèse comme chez Delacroix, mais d'un gris argenté très doux, à la Corot : celle d'un artiste très féminin, qui la décrit mieux plume à la main (le Sahel, 1852; le Sahara, 1857) qu'il ne la peint. On dirait même que sa peinture n'est qu'une méthode d'observation à l'usage de l'écrivain.

Plus savoureuse sans doute est celle de Dehodencq.

Pour la première fois elle grouille, étale sa misère que le soleil glorifie. Par là elle est plus vraie, car la pouille est là-bas une « réalité » plus constante que la fantaisie des cheiks. Des foules exaltées remuent sur la toile : c'est fini de l'Afrique de Delacroix, héritière de la gravité antique. Corridas, batailles, folies paniques, roulent en torrent dans le sang des races. La fougue du dessin et le cri des rouges enveloppent ces tournoiements. C'est dire que Dehodencq est encore un romantique, par l'outrance. L'Espagne du reste prolonge son Afrique, et Goya s'interpose entre son arabe et lui. Cet orientalisme est donc deux fois équivoque : il est dans le sujet plus que dans l'art lui-même, qui est une façon de voir et de traduire, et il est imprégné d'Andalousie. La lumière est de qualité espagnole : la lumière par la couleur. Les oppositions qui sont pour la faire valoir la trahissent.

Romantique aussi, un peu plus tard, l'Orient de Henri Regnault. Il a beau aller à Tanger en 1870, son Afrique n'est que l'Espagne andalouse au temps des Maures de Grenade : du drame, un pur effet de taches éclatantes où s'étalent des lacs de sang (fig. 34), la séduction facile des voûtes en alvéoles et des oripeaux : pur décor. Ce sera aussi l'Afrique de Benjamin Constant, sombre dramaturge des harems.

Il ne restera plus à l'Afrique du Nord, amoureusement explorée de Gabès à Marrakech, qu'à profiter de l'immense découverte que de jeunes peintres font à Paris vers 1870 : qu'on peut, qu'on doit peindre directement le soleil sacré, ses prestiges mouvants, même son irradiation. Il est paradoxal que le pays où il règne, despotique, absolu, universel, n'apparaisse dans notre art que comme le reflet changeant de nos Écoles successives. Si l'Afrique a indirectement aiguisé la curiosité des effets lumineux,

elle n'a pas fait l'Impressionnisme : elle l'a suivi. L'art par excellence des mouvances, du fugace, est né dans les brumes du nord, aux pays de Turner et de Corot. Renoir,

Fig. 34. — HENRI REGNAULT. L'EXÉCUTION SANS JUGEMENT.
(*Musée du Louvre*).

Orientalisme de 1870, qui n'est qu'en notes dramatique et pittoresque, non dans la vision elle-même. La forme reste plastique, le geste de grand style, le ton sans résonance. Mais attrait du sujet, de la « couleur locale », et des harmonies rose et rouge où le sang donne la note. *Cl. Archives phot.*

qui va en Algérie en 1872, revient au bout de six mois sans la révélation. C'est Argenteuil qui lui versera l'ivresse solaire. L'humide Lebourg non plus ne s'habitue pas à cet éclat, qu'il cherche loyalement. Cependant ce n'est pas seulement en ethnographe que Guillaumet fixe la vie accablée du désert, mais en demi-impressionniste

qui sent déjà la vibration de l'air incandescent (fig. 35). Bientôt la fondation de la villa Abd-el-Tif à Alger pour de jeunes pensionnaires, fera de la magie africaine, vue diversement selon les tempéraments et les remous du

Fig. 35. — GUILLAUMET. Laghouat.
(*Musée du Louvre*).

« Réaliste » qui voit en Afrique, non une féodalité de grands Cheiks comme Fromentin, mais la vie de tous les jours sous les murs gris de pisé, dans la somnolence universelle, et s'attache aux effets de lumière et d'atmosphère. Mais tons encore inertes, aspect un peu terreux, avant l'irradiation solaire de l'Impressionnisme.

goût, une « spécialité ». Ethnographie passionnée avec Dinet; décor en tapisserie, sans profondeur, mais toujours lumineux avec Cauvy et Suréda (fig. 36) qui fixent de la permanence, l'Afrique septentrionale décidément se fait toute à tous. Il était même réservé à un subtil harmoniste des gris, M. Marquet, de découvrir l'Afrique grise, qui est une Afrique si vraie que Fromentin lui-même

l'avait entrevue. Mais devant ces tons de perle qu'aurait dit Delacroix ?

Cet orientalisme n'était somme toute que de la couleur et de la couleur locale, c'est-à-dire du pittoresque: il était

Fig. 36. — ANDRÉ SURÉDA. FEMMES AU CIMETIÈRE (MAROC).
(*Musée du Luxembourg*).

Orientaliste du XX^e siècle. Le Maroc vu en tapisserie haute. Mosaïque de tons presque plats d'où se dégage, grâce aux types, à la scène, au paysage, au silence général, le parfum pénétrant de l'Islam.

dans l'objet ou le sujet autant ou plus que dans la vision. Mais il en est un bien plus pénétrant : il nous embarque vers les « Indes » mystérieuses. Il affecte profondément la vision, que l'artiste voit tout en Oriental, l'espace aussi bien que le rythme des formes, que la couleur ou la lumière, même sans aller en Orient, même sur des sujets qui ne sont pas le moins du monde orien-

taux. Tout en représentant les choses, il résout des problèmes techniques et fait passer de grandes nouveautés.

Celui-ci, Ingres et Chassériau le portaient déjà en eux. Et ce n'est pas précisément d'Afrique qu'il leur venait. Nous connaissons déjà les songes de fumeur d'opium d'Ingres, qui module en pure arabesque par des déformations précieuses les contours féminins, sans souci de faire tourner la forme. Mais à propos de Chasseriau il convient de préciser qu'avant d'aller en 1844 au Moghreb, sur les traces de Delacroix, s'enivrer de couleur et de lumière, il avait reçu la forte empreinte de son premier maître. Aussi son Islam est-il nonchalant et félin. Et même avant l'initiation ingresque il était, lui, un fils du plus extrême Orient, puisqu'il venait des « Indes » antillaises où est né le génie créole. Voilà pourquoi cet alexandrin que marqua Pompéi va évoquer très loin, sur les routes des longs périples, sainte Marie l'égyptienne aux longs yeux fendus (fig. 26), les noirs éthiopiens autour de leur reine rouge et or, ses « indiens » que baptise saint François Xavier (Saint-Merry et Saint-Roch). Devant les races étrangères, qu'il voit toujours alanguies par la torpeur, ce fils de Samana a le sentiment profond du mystère. Et cela, c'est déjà l'essence de l'orientalisme.

Mais c'est après eux qu'il nous imprègne, sans altérer notre génie national. Il insinue un peu de son parfum dans cette intimité qu'on appelle le style. C'est l'Extrême Asie cette fois qui nous l'envoie, et c'est le délicieux Japon qui nous l'apporte. Celui-ci triomphe à l'Exposition de 1878, enchante Burty, Thoré-Burger, les Goncourt surtout, qui proclament à propos de Manette Salomon qu'un dessin de Korin vaut une sanguine de Watteau, tel vase craquelé un légumier de Thomas Germain, et qu'après tout Japon et XVIII^e^ siècle peuvent bien aller ensemble dans notre

goût puisque ceci aimait déjà cela. L'avènement de l'art extrême-oriental, surtout japonais avec ses laques, avec ses inros, ses estampes en couleurs, est un fait considérable : il a contribué à renouveler, en certains points, notre perception fatiguée d'occidentaux. L'Orient avait une première fois, entre le v^e^ et le viii^e^ siècle, aidé à tuer le monde latin. L'Extrême-Orient aide maintenant le Néo-archaïsme à tuer la Renaissance, qui chez nous renaît sans cesse de ses cendres.

N'exagérons rien. L'invasion de l'estampe japonaise a accompagné vers 1870 l'Impressionnisme : elle ne l'a pas suscité. Il avait sa lointaine origine chez nous, dans la recherche des clartés et des mouvances qui a fait de Cl. Lorrain, de Watteau et d'Oudry, des révolutionnaires en leur temps, des précurseurs du nôtre. Et même il échappe à l'Orient par bien des tendances : son réalisme un peu amer, ses petites taches vibrantes, si contraires à la teinte plate étalée. Jamais le Japon n'a vu sur la Sumida la vibration que Monet perçoit autour des Régates d'Argenteuil (fig. 132). La forme pleine de Renoir a un relief hostile au japonisme, qui ne « tourne » pas. On peut dire que la peinture orientale en général, qui n'est que rapports de couleurs, sans modelé, sans recherches de valeurs, et réduite à deux dimensions, est et restera très loin de la nôtre, qui garde toujours dans ses rapports de noirs et de blancs un souci plastique. Le pays de sculpteurs qui du tympan de Moissac à Rodin, à Bourdelle, à Maillol, est possédé de la passion de construire, gardera toujours, même en peinture, la maîtrise de la forme.

Mais si l'estampe japonaise n'a pas fait l'Impressionnisme, elle l'a aidé. Voici que se révèle à nous, venant des bords de la Sumida, des jardins en fleurs, des pentes du Fuji-Yama, un art étrange et raffiné. Déjà le graveur du

Corbeau (fig. 37), Manet, épris d'Hokusaï et des volumes de la Mangwa, lui prend la suggestion du plein air, ses brusques raccourcis, la synthèse rapide, le goût du contour et du plat. Derrière ses figures de noir sale ou de gris

Fig. 37. — MANET. Le corbeau.
(*Pour l'illustration du conte d'Ed. Poë, traduit par Mallarmé*).

1875. Lithographie. Vision japonaise, par le naturalisme, par la synthèse elliptique, par la touche libre et large du lavis à l'encre de Chine, chez un artiste qui admirait Hokusaï et les volumes de la Mangwa. Mais fougue toute occidentale.

perle, comme le portrait de Zola (1868) ou la Jeune femme au canapé, des paravents jaunes, des éventails fleuris de pétales, étalent de la clarté et font lever l'évocation. Jusque dans l'Olympia (fig. 46) on sent, avec le souvenir de Goya, l'emprise directe de l'art du Soleil Levant. C'est l'estampe japonaise qui après 1868 contribua le plus, avec

Corot et la Hollande, à convertir le sombre hispanisant à la lumière. Avant même qu'il ait disparu elle ajoute à notre désintéressement devant la Nature, et nous rappelle que l'homme est vraiment peu de chose dans l'Univers. Grâce à elle notre art va devenir de 1870 à 1900 moins huma-

Fig. 38. — CHADEL. Corbeau.
(*Aquarelle, collection Quenioux*).

Encre de Chine d'un japonisant qui s'est identifié avec ses modèles et voit comme eux. Justesse du coup d'œil, touche large, art de résumé et de suggestion. Comparer avec le Corbeau de Manet.

niste : le grand péché de la Renaissance, l'orgueil humain, est lavé dans ce bain de frais naturisme.

Les japonais déconseillent le réalisme d'imitation. Or voici que de Cl. Monet à nous notre peinture, traitant de haut le réel, déforme, stylise et transpose. — Ils excellent, non à l'objectivité, mais à l' « impression », surtout à celle des choses délicates et ouatées, doux effets de neige ou de pluie, buée du matin sur la vallée, grâce fleurie du printemps sous les glycines, et à la plus subtile de toutes, l'atmosphère (fig. 31). Or ce sera là aussi notre Impression-

nisme. Impressions japonisantes la neige à Marly-le-Roi ou à Louveciennes (fig. 56), de Sisley, la neige sur la route à Honfleur, de Cl. Monet, et tant de pommiers en fleurs dans les vergers de Pissarro (fig. 39). — Les japonais se plaisent à étudier un même spectacle selon les aspects que lui fait la fantaisie de l'heure. Hokusaï fait les 100 vues du Fousi-Yama et Hiroshigé les 50 vues du Tokaïdo. Or c'est ainsi que Monet peindra en séries selon les incidences de la lumière les mêmes meules, les mêmes peupliers, les mêmes nymphéas de son bassin (fig. 31, 58, 76). Ils enseignent à notre art, classique en son essence, à s'assouplir aux avatars de l'universel Dragon. Ce fils de la latinité accueille maintenant l'instable, le fugitif, se laisse aller même au sentiment exquis du furtif. A ce régime de notation il pourra perdre parfois la structure, mais il gagnera la mouvance. Comme eux l'Impressionnisme sera l'art subtil de l'Impermanence. Et nous voici bien loin de Courbet comme de Poussin. — Les japonais fuient l'ombre, baignent toutes choses dans la clarté. Or voici qu'ils nous ramènent à la peinture claire, qui se trouve être cette fois une vieille tradition de chez nous, du temps des miniaturistes, avant le péché de « science », avant le modelé par le clair-obscur. — Les japonais résument et suggèrent. L'elliptique Degas fera comme eux, qui cherche comme eux le rare dans le mouvement, et dans le dessin d'une blanchisseuse fixe un instant inédit de la vie. — Les japonais jettent à travers la composition une branche qui, tout en suggérant des splendeurs végétales, mesure l'espace, ou bien lancent un pont d'un bout à l'autre, au premier plan, devant des fonds minuscules. Leur curieuse mise en page coupe les êtres, les choses, au bord même de la toile et nous y fait entrer de plain-pied comme si le tableau n'était que la continuation de l'espace où nous sommes (fig. 40)? Or

Cl. Monet, Degas, Renoir, Mary Cassatt..., vont s'approprier ces traits, spontanément, parce que c'était leur propre vision mais secrète encore. Le Japon, à qui elle est innée, ne fait que la légitimer de son autorité.

Fig. 39. — CLAUDE MONET. Poiriers en fleurs.

Motif aimé et répété par Claude Monet, comme par les japonais, pour la vertu des blancs, posés ici en petites touches comme en fraîches pétales dans l'atmosphère imprégnante Grosse dette de Monet à la Normandie, où l'Impressionnisme est une donnée première de la Nature. *Photo Durand-Ruel.*

L'Impressionnisme du reste n'est pas seul à préciser la sienne en regardant cet art si neuf. Les Écoles qui le suivent cèdent, sans abdiquer, à la séduction. Les japonais célèbrent l'univers, l'arbre ou l'homme, sur un rythme décoratif, traitent le nu féminin en arabesque pure, et simplifient la forme pour moduler la ligne. Or, si la pas-

sion stylisante et décorative est la loi de notre peinture depuis la fin de l'Impressionnisme, la grâce secrète de l'Orient y est pour quelque chose, sinon pour tout. — Purs visuels, les orientaux effleurent à peine le modelé,

Fig. 40. — GAUGUIN. La lutte de Jacob avec l'ange.
(*Musée du Luxembourg*).

Ce que voient les bretonnes au prêche quand le « Recteur » leur parle du duel formidable. Mais vision à la japonaise, qui est spontanément celle de Gauguin, par la mise en page, la disposition de l'arbre, et des lutteurs sur la colline rouge sans perspective.

Photo Vizzavona.

qui n'est pas une donnée première de la vue mais l'expérience tardive du toucher, et préfèrent le suggérer par le choix subtil de la ligne. Leur art resté très jeune, même dans son extrême ancienneté quand c'est la Chine ou la Perse, ignore le relief académique de notre vieil Occident, et au lieu de concerter laborieusement des oppositions de

lumière et d'ombre, pose le ton à plat par grandes taches. Or cette désaffection de l'ombre (qui était déjà chez Puvis de Chavannes) est chez Gauguin, qui suspendait dans sa chambre du Pouldu une estampe d'Outamaro et de qui Cézanne disait « il fait des images chinoises » (fig. 40).

Fig. 41. — MATISSE. Odalisque.
(*Musée du Luxembourg*).

Harmonie fraîche de tons purs, posée sur toile blanche comme une aquarelle, où chantent faïences bleues et laque rouge. Influence orientale très sensible. Reniement de la forme sculpturale.

Tout l'art de la fin du XIX^e^ et du XX^e^ siècle demande à l'Orient de montrer la route. C'est la curiosité du mouvement rare, l'abréviation qui l'attrape, l'ellipse soudaine et déformante, à la japonaise, qui fait le prix des chevaux de Degas (fig. 61), après ceux de Constantin Guys (fig. 15), des blanchisseuses de Forain après celles de Degas, et des nus de Pierre Fauconnet. On a pu rapprocher, pour la puissance du raccourci, le Valentin désossé de Toulouse-Lau-

trec de tel lutteur de kakemono ou des cahiers de dessins de Hokusaï. Le théâtre, la mimique grimaçante de l'acteur, sollicite aussi bien notre nerveux dessinateur que les graveurs d'estampes de là-bas. Le dessin ne définit plus : il suggère. Pendant qu'Odilon Redon cherche des tons de laque et assemble en des potiches dont le décor n'est pas de chez nous des bouquets aux tons purs qui rayonnent dans la clarté, Van Gogh (qui raffole des estampes) laque lui aussi sa couleur, cerne le contour, fait abstraction du reflet, pose du premier coup ses touches hardies et bloque la perspective (fig. 78).

La perspective! Voici qui va au fond des choses. Car ce qui fait la personnalité d'un art, c'est la vision, non seulement de l'être humain mais du milieu où il se meut, de l'espace, soit capté en ses trois dimensions, soit privé de la plus substantielle, la profondeur. L'art d'Occident, surtout depuis la Renaissance, était avide de profondeur. Sa vision monoculaire creuse la toile ou le bas-relief, fait fuir les lignes et les plans, diminue graduellement les volumes. C'est la fameuse perspective géométrique, qui travaillait déjà le Moyen Age, enchanta les florentins, l'École classique de l'Académisme, tout l'art français jusqu'à Courbet. Mais la Perse, la Chine, le Japon, l'ignorent ou la maltraitent. Or nous cherchons comme eux à secouer sa tyrannie. Lautrec, Degas, Renoir, en attendant le japonisant Matisse (fig. 41) et ses confrères, et cubistes, et futuristes, rejettent ses laborieux mensonges. Non seulement depuis le Synthétisme (Cézanne) nous relevons très haut les lignes d'horizon, mais elles se rapprochent comme pour nous mettre en contact avec l'univers sacré. Tout à peu près s'arrête au premier plan, ou y revient. Tandis que dans notre paysage toujours construit (de Poussin à Courbet) la Nature était distante, elle s'offre maintenant à

notre dévotion tout près et tout à la fois comme là-bas. Il n'y a plus pour différencier les plans que les différences de valeurs. Tout semble monter en verticale parce que le désir d'échapper à la vieille perspective savante et à

Fig. 42. — RODIN. Danseuse siamoise.
(*Musée Rodin*).

Dessin aquarellé. Vision d'Extrême-Orient. Geste et rythme sont saisis dans leur saveur exotique par un art instantané qui procède par approximations fiévreuses, et se colore de grands à-plats d'aquarelle, mais en suggérant toujours la forme par sa justesse exquise.
Photo Bulloz.

ses ruses qu'on croit usées nous amène « à la vision des hommes qui vivent assis par terre ». Vu de bas en haut ou de haut en bas, à vol d'oiseau (et bientôt d'avion) l'univers est un panorama étalé, non un horizon qui fuit.

Ce n'est pas seulement le Japon qui tend à voir ainsi, mais tout l'Extrême-Orient. Aussi bien notre éclectisme

s'adresse-t-il avidement à l'un ou à l'autre des arts anciens qu'il a portés. Gauguin ne se contente pas d'accrocher dans sa chambre d'auberge une estampe d'Outamaro : il veut que nous ayons toujours devant nous « les persans, les cambodgiens ». Car « la grosse erreur, c'est le grec, si beau qu'il soit ». Voilà pourquoi ses tahitiens méditant sous les pandanus ont l'air de bonzes en bronze. Luxe barbare, nus fauves drapés de pareos, et endormis dans le grand silence près de la mer au bleu étale, tout cela, formes, tons, rythme, c'est l'apport de la Malaisie (fig. 75). L'exquise miniature persane obsède Odilon Redon. Quant au Cambodge, à l'Annam, aux bas-reliefs d'Angkor, dont les danseuses sacrées ont les mains retournées comme des pétales de lotus, nous les avons accueillis aussi; et d'autant mieux, qu'ils sont parfois tout près de notre vieil art roman. Rodin demande aux petites siamoises un rythme nouveau de la danse, et le suit d'un grand trait flexible que déborde la large coulée d'aquarelle (fig. 42). Un maniérisme qui a quelque chose de floral nous vient de là-bas et s'associe à la morbidesse de la miniature persane pour donner au dessin de la femme une saveur nouvelle. Enfin tel des héritiers très indépendants de l'Impressionnisme va dans l'Inde multimillénaire étudier « comment se comporte un rouge sous le soleil des nirvanas » (Alb. Besnard) (fig. 43).

Il n'est pas jusqu'au principe essentiel des Écoles du XX^e^ siècle, l'horreur de l'imitation, que l'Orient n'ait encouragé. La vertu expressive de la ligne, sans correspondance avec la Nature, loin de toute imitation, s'enchantant de ses modulations propres en une sorte de lyrisme musical, n'est-ce pas le conseil que prodiguent la peinture byzantine, la miniature persane et l'estampe japonaise?

L'opium a donc essayé de remplacer l'ambroisie.

Avouons que dans le « grand art » l'ivresse reste légère :

Fig. 43. — ALBERT BESNARD. Marchand de fruits a madura.
(*Musée du Luxembourg*).

1911. Œuvre d'un coloriste né, qui a été étudier dans l'Inde, non seulement les gestes d'un peuple millénaire, mais comment se comporte le rouge sous le soleil des Nirvanas. Rouges sonores et cuivrés, rouges rubis et or, c'est ici comme ailleurs la poursuite des tons multiples d'une même couleur dans les échanges des reflets.

griserie tout au plus. Notre goût latin sait en mesurer le degré. Lorsqu'on voit le divisionnisme vibrant de

Monet, l'impressionniste par excellence, la plénitude succulente de Renoir, le « synthétisme » de Cézanne, la puissance des rouges de Gauguin, tout l'effort contemporain depuis 1880 vers « un nouvel ordre classique », on ne peut s'empêcher de penser qu'en dépit des emprunts réciproques dont la saveur est exquise, Orient et Occident restent irréductibles.

Mais autour du « grand art », les arts décoratifs de notre XX^e^ siècle hument l'Orient délicieusement. D'ailleurs il n'y a là-bas d'autre art qu'eux-mêmes. Illustration de livres sur papier aux tons d'ivoire, où des persanes nonchalantes rêvent dans la nuit bleue; laques noires ou rouges, retrouvées par Dunand et décorées par Waroquier de paysages en perspective amoncelée; félins de Jouve, échappés de la jungle et saisis dans l'imminence du bond avec la justesse de coup d'œil d'un indigène (fig. 44); faïences bleu-vert de Massoul, qu'on dirait dérobées aux mosquées d'Ispahan; reliures de dessin abréviatif, fleurs décoratives de Karbowski; oiseaux largement résumés de Chadel (fig. 38) et de Bigot, animaux de bronze de Sandoz, de Pompon (fig. 123); dessins de mode surtout, de Paul Iribe, de Lepage, de Lebarbier, où les jeunes femmes aux longs cils, toutes en arabesque infiniment sensible, se prélassent avec des gestes recourbés et des mains effilées comme des pistils; décoration même de nos appartements, meubles précieux de Clément-Mère, papiers peints qui ressemblent à des soies brochées de fleurs, vitraux simplifiés de Matisse, potiches où une branche de cerisier fleuri est jetée négligemment comme pour suggérer le printemps du Tokaïdo..., tout cela, c'est le parfum lointain, qui rôde partout si insidieusement qu'on ne s'en aperçoit même plus.

Nos classiques eux-mêmes ne s'en émeuvent plus. La

griserie orientaliste ne s'autorise-t-elle pas de cette découverte, que génie grec et génie d'Extrême-Orient se sont rencontrés un jour sur les bords des fleuves sacrés, l'Indus et même le Gange, sur les plateaux glacés du Thibet, en Chine, et que l'art gréco-bouddhique a transmis au Japon même les secrets divins de l'art hellénique?

Fig. 44. — PAUL JOUVE. Félin couché.
(*Musée du Louvre*).

Evocation puissante par l'illustrateur du « Livre de la Jungle », qui a composé sur place l'Epopée animale de l'Extrême-Orient. Effet d'imminence et de mystère, obtenu par l'enroulement de la masse sur un étrange fond verdâtre qui suggère la profondeur des forêts. Comparer avec les fauves romantiques de Barye.

Quand Gauguin disait : « la grosse erreur, c'est le grec », il ne savait pas cela. Si tel Bouddha a dans ses traits, dans ses plis, le rythme et le nombre, quel scrupule aurions-nous, dit-on, nous, petits-fils des hellènes, à faire quelques emprunts à ces sages plus près des choses? Et puis, nous savons aussi que les peuples dessinateurs se rencontrent à travers l'espace et le temps. La délinéation exquise du kakémono fait souvent penser à celle des

figures qui tournent au flanc du vase grec. Autre saveur sans doute, mais même art sobre et fin, pratiqué d'un pinceau analogue sous la démarche d'une main ici et là légère. Voilà pourquoi le jet de notre dessin, non seulement au temps de Villard de Honnecourt, mais de Rodin à nous, fait quelquefois penser à l'un et à l'autre, sans qu'on soit tenté de forcer ces rapprochements délicats.

Toujours est-il que depuis 1878 le vieil Orient, qui nous avait été du v^e^ au xi^e^ siècle une fontaine de Jouvence, rafraîchit notre sensibilité avide d'échapper au réalisme scolaire de l'ancienne Académie, dont Courbet restait inconsciemment l'héritier. A vrai dire il s'agit toujours, en remuant le brûle-parfums, de tuer la Renaissance.

CHAPITRE V

LE PLEIN AIR. — L'IMPRESSIONNISME

La leçon du Japon a aidé la Peinture française dans sa dernière conquête. Romantisme, puis Réalisme, avaient libéré la couleur, la forme, le sujet; mais tous les deux, sauf exceptions comme Corot et Courbet lui-même quand il allait au champs, étaient des arts d'atelier, même de musée. C'est entre quatre murs que s'élaborait et se fixait sur toile la vision du monde. Aussi Courbet n'avait-il trouvé pour construire vigoureusement la forme qu'une couleur sombre aux tons boueux, qui ne s'éclaircissait que dans le sous-bois, dans la transparence des feuilles et sur le pelage des chevreuils (fig. 4). Il « travaillait dans le noir » (Manet). L' « Atelier » du Louvre (1855) sent le renfermé,

l'étouffé : on a hâte, comme nous y invitait déjà le Paysage de 1830, de sortir de ce cachot qui du reste ressemble à une « permanence » de police. Enfin, la Peinture française est sortie, et c'est un événement immense ! Assez du

Fig. 45. — MANET. Le déjeuner sur l'herbe.
(*Musée du Louvre*).

1863. Obsession de l'art classique : réminiscence d'une estampe de Marc-Antoine d'après Raphaël et du Concert champêtre de Giorgione. Mais modernisme aigu, et déjà sensation du « plein-air » autour de la baigneuse lointaine, imprégnée d'atmosphère jusqu'à perdre sa forme dans l'ambiance. *Photo Giraudon.*

jour d'atelier, et des oppositions factices qu'il ménage. Fini cet habillement mi-parti des formes : côté clair et côté sombre. Il faut baigner les choses dans leur ambiance naturelle, l'air libre et la lumière universelle. Plein air et lumière, voilà les deux dernières conquêtes du XIX^e^ siècle : étape finale de la longue marche qui avait commencé avec

les miniaturistes de saint Louis qui créaient l'éblouissement du soleil en plaquant sur le vélin une feuille d'or, et avec les miniaturistes des XIV^e^-XV^e^ siècles qui modelaient déjà dans la clarté.

Mais il faut croire que la révolution du plein air était difficile, car l'audacieux qui la tente (après notre XVIII^e^ siècle) entre 1860 et 1875, Manet, a de terribles revenez-y. Il ne la fait que par accès (fig. 45). Comme Courbet, son modèle, il a la passion de la vie présente, ne veut et ne peut peindre que ce qu'il voit, comme il le voit. Mais il le voit d'abord comme son maître Couture et comme Courbet lui-même, par le musée du Louvre, où il savoure dans l'ombre les beaux ténébreux, Tintoret, Franz Hals, ses chers Espagnols. Nul n'a plus que lui démarqué les Maîtres. Tout jeune, devant les 400 Espagnols dispersés en 1848 et qui allaient de Greco à Goya, puis devant ce qui en restait, il s'imprègne de la beauté des tons sombres, de la vertu puissante des gris et des noirs. C'est la période espagnole. Toujours il lui en restera le goût des gris, lourds ou perlés.

Et pourtant, même alors, Lola de Valence (fig. 7), éclairée directement sans les demi-teintes qui alourdissent, révèle son irrésistible instinct d'évasion. Déjà il nie qu'elles existent dans la Nature. Toujours il opposera noirs et blancs en forts contrastes, sans dégradation. Et ce que promettait Lola, Olympia (fig. 46) est tout près de le tenir. Un nu sans doute, mais précisément pour protester contre les nus classiques canoniquement caressés par l'École depuis que Titien avait étalé ses *Nude* pour la volupté de Philippe II. Désormais, plus de convention du modèle ni de la pose. Défi à la Beauté? Non, car Manet ne dénigre pas l'humanité : comme il la voit, en toute sincérité, il la peint, en toute franchise. La beauté de ce triste corps de fille, c'est la nouveauté de son modelé. Tandis que jusqu'ici,

jusqu'à Courbet lui-même si classique de facture, on l'obtenait en fondant l'une dans l'autre insensiblement l'ombre et la lumière, à la Léonard, Manet le cherche dans la pleine lumière, par les pures valeurs claires, sans

Fig. 46. — MANET. Olympia.
(*Musée du Louvre*).

1863. Art révolutionnaire, qui cerne encore la forme et l'encadre de noirs opaques, mais la modèle en valeurs claires par des nuances du ton, en ne laissant qu'une ombre légère près du contour. « Réalisme » intransigeant, mais qui à propos d'une fille n'oublie ni la « Maja desnuda » de Goya ni l'éternelle poésie de la lumière. *Cl. Archives phot.*

ombre qu'à l'extrême tournant de la forme. Olympia ne « tourne » pas! Et ces duretés de passages, ces accessoires plaqués en larges teintes comme dans les images d'Épinal, il crie bien haut : « Je les ai vues ». Voici que la peinture française se lave des bitumes pour faire apparaître la forme non plus comme une plastique, dans le clair-obscur, mais comme une harmonie de valeurs claires

délicatement accordées : pure peinture de peintre, picturale et non tactile. Et cette exclusion des noirs dans le modelé, c'est toute une révolution : l'anathème à la Renaissance.

Malgré tout, la libération reste incomplète. Manet s'obstine au ton local, cerne durement, recherche encore instinctivemeut, sans se l'avouer, le relief du solide. Peu d'air dans ces toiles aux fonds ardoisés peints d'une pâte épaisse. Et puis, ce nu est un persistant souvenir de musée, un avatar de la « Maya desnuda » du Prado, la hantise de Goya. Mais alors se produit un des plus curieux phénomènes de l'Histoire de l'Art. Manet laisse l'Espagne des musées pour aller voir la vraie, chez elle. Or c'est précisément au retour d'Espagne (1865) que finit sa « période espagnole ». C'est qu'il a entendu là-bas la leçon secrète du Maître qui reste à l'écart, Velasquez : baigner d'air la forme. Peu importe qu'il lui laisse ses limpidités transparentes, dont il n'a guère le sens : la leçon a porté. Alors il abandonne les Espagnols eux-mêmes, et se retourne vers le paysage gris perle de Corot, nuancé de ces valeurs délicates que donne, non le musée mais la nature même, aperçue en l'Ile-de-France entre Mantes et Ville-d'Avray. Surtout il se retourne vers les Orientaux si près des choses, les Japonais, que l'Exposition de 1878 va consacrer. Curiosité de la vie contemporaine et immédiate, synthèse rapide, cerne décidé, horreur sacrée de l'ombre, larges plans de clarté, voilà ce que révèle Hokusaï au peintre et au graveur du *Corbeau* (fig. 37). Enfin il va en 1872 en Hollande, où la perle et la nacre de Jongkind l'émerveillent. Alors les choses commencent à lui apparaître dans le plein air, sous la lumière du jour universellement épandue. Il se doutait bien un peu de ces prestiges dès 1863 quand il enveloppait d'un sous-bois le Déjeuner

sur l'herbe (fig. 45). Mais il va maintenant « là où l'air mange les bords, où tout se fond et se confond dans les splendeurs de la lumière », à Argenteuil (1875) En Bateau,

Fig. 47. — MANET. Monet dans son atelier.

Titre donné par Manet lui-même à ce portrait si expressif, qui révèle à la fois l'auteur et le modèle : le modèle, en train de peindre sub Jove ses impressions de la lumière et de l'eau; l'auteur, qui reçoit ici la contagion de cet impressionnisme fluide, mouvant, ébloui.
Photo Durand-Ruel.

chez le Père Lathuille (1879), même au Bar des Folies-Bergère (1882). Mais trop tard. S'il y va, c'est que la nouvelle École l'y conduit par la main, comme un attardé (fig. 47 et 48). Autour de lui le temps avait marché.

Aussi son influence, qui est profonde, restera-t-elle dif-

fuse. Le peintre de « La Terrasse » (fig. 49), l'admirable Bazille, est son compagnon, non son disciple. Fraternels, sans plus, les poètes des valeurs grises, Whistler et

Fig. 48. — MANET. Un bar aux folies-bergère.
(*Musée du Luxembourg*).

1882. Etude de reflets : c'est-à-dire de phénomènes lumineux, dont les agents ici sont la grande glace et les verreries, et qui jouent sur les formes en les remuant elles-mêmes.
Photo Durand-Ruel.

Legros, que Fantin-Latour place près de lui dans l'Hommage à Delacroix (1864). Son hésitation a pesé sur le groupe qui pour rester fidèle au plein air ne veut pas quitter les champs. Bastien-Lepage, aussi précis et précieux devant le miracle d'une fleurette qu'un préraphaélite

anglais, aura beau vautrer dans les Foins (fig. 50) des paysans hébétés, Roll peindre avec des taches de soleil la Fermière Manda-Lamétrie et sa vache, Duez déployer les Miracles de Saint-Cuthbert au bord de la mer normande dans les gris argentés, tous, incertains, timides, s'en tien-

Fig. 49. — BAZILLE. Réunion de famille.
(*Musée du Louvre*).

Avant 1870. Compagnon de luttes de Manet, qui comme lui cherche dans le « plein-air » l'image véridique de son temps, et comme Claude Monet (dans ses « Dames au Jardin ») éclaire et colore les ombres...

nent à un compromis entre le réalisme de Manet, qu'ils imprègnent d'odeur rustique, et la nouveauté impressionniste. Ils ne divisent pas le ton. Leur lumière, leurs valeurs claires, restent encloses dans un dessin net et une forme traditionnelle que serre trop l'analyse. De vrais disciples, Manet n'en a pas. Même Berthe Morisot, même Eva Gonzalès, la leçon que sa vieillesse leur donnait c'était de

suivre avec une fraîche ingénuité ceux qui allaient plus loin que lui. Mais il avait montré la route. Telle marine annonce Boudin, telle Course à Longchamp Degas, telle

Fig. 50. — BASTIEN-LEPAGE. Les foins.

(*Musée du Louvre*).

L'Ecole du « plein-air ». Tentative célèbre (1878) d'un bon élève de l'Ecole des Beaux-Arts, qui connaît Millet, Courbet et Manet, les Préraphaélites anglais, pour unir le souci des « réalités » rustiques, la perfection technique dans le petit détail, et les recherches de l'Impressionnisme. Hébètement de l'être animal sous la splendeur solaire.

nature morte, où les valeurs lumineuses mûrissent seules le fruit doré, précède Cézanne. Et c'est lui qui prépare l'ascension de Claude Monet en allant par les ateliers exalter, selon son mot, « le Raphaël de l'eau ».

Ce que Manet avait pressenti, l'Impressionnisme à partir de 1874 veut le réaliser : la vision vraiment lumineuse du monde. Il renouvelle l'aspect que les choses ont pour nous et par conséquent tous les arts qui nous en fixent l'image, peinture, gravure, pur dessin, même la sculpture.

Fig. 51.— JONGKIND. Ville de Hollande avec canal.
(*Ancienne collection Beurdeley*).

Aquarelle d'un hollandais qui annonce chez nous l'Impressionnisme et a beaucoup influencé Claude Monet. Notation liquide et limpide, vive et fraîche, toute en tons de perles.

Même les artistes les plus éloignés de son « Esthétique » lui devront quelque chose.

Pour la première fois un grand mouvement artistique n'est ou du moins ne veut être qu'une façon de voir, une optique pure. Bien qu'il ait son sujet, qui est l'univers visible, et sa poésie, qui est l'avidité joyeuse de la lumière, elle-même joie du monde, il ne prête guère aux beaux développements littéraires : il n'est qu'affaire de peinture et métier de peintre. Désormais, c'est s'avilir que produire

des émotions autrement que par des ressources picturales. L'ébranlement que nous sentons devant les Nympheas de Claude Monet, mystère indéterminé des eaux, ce sont des recherches techniques qui le causent : elles furent leur but à elles-mêmes dans l'esprit d'un praticien qui se défend d'avoir voulu être poète et s'enferme allègrement dans le cercle de l'art pur (fig. 58). C'est avec l'Impressionnisme que commence dans la peinture française ce lyrisme solitaire, qui garde encore il est vrai le reflet et le parfum des choses, mais conduira bientôt à l'insouciance absolue du sujet, du réel précis et observé.

Jamais un grand mouvement n'est soudain. Les historiens n'ont pas eu de peine à découvrir à celui-ci des autorités augustes, même dans la vraie tradition française. Le peintre des soleils couchants qui poudroient sur la mer, Claude Lorrain, le XVIII[e] siècle de Watteau et d'Oudry à Fragonard, les Anglais avec Bonington et peut-être Turner, peintre de l'atmosphère et des visions irradiées, qui mourut en murmurant « le Soleil est dieu », l'estampe japonaise avec son sentiment aigu des effets fugitifs, sa recherche de l'impression, son manque de profondeur; Delacroix, qui déjà divise le ton, le « père Corot » selon leur mot filial, peintre des plans dans la lumière, des sensations fugaces aux heures voilées de l'aube et du crépuscule, Puvis de Chavannes enfin et sa clarté tranquille uniformément épandue, lui avaient montré la voie sans le savoir.

Mais puisque c'est la lumière qui est l'objet de la recherche, il était naturel que son miroir mouvant, l'eau, la mer-Protée surtout, suscitât des précurseurs. C'est de son rivage en effet qu'est venue l'annonce immédiate, et dans le Nord toujours luministe. L'Impressionnisme est un fils du Nord comme l'art gothique. Boudin est normand

et Jongkind hollandais, tous deux d'un pays où un parti de lumière organise toujours la composition. Et tous deux cherchent au Havre, à Honfleur, à touches larges devant le large, l'humide et le fluide, dans les remous du vent sous les grands ciels chargés de vapeur d'eau, d'où

Fig. 52. — EUGÈNE BOUDIN. PLAGE DE TOURGEVILLE.

Précurseur de l'Impressionnisme ; premier maître de Claude Monet à Honfleur. Peintre des plages normandes, attiré par le problème de la tache vive sur le sable blond, sous les nuages pluvieux que pousse le vent du large. Toujours beaucoup de ciel : c'est le ciel qui organise la composition. *Photo Bulloz.*

tombe une lumière diffuse. La tache y exalte sa valeur. Là le candide Jongkind, retournant les éléments contre eux-mêmes, a recours à la peinture à l'eau, à l'aquarelle limpide et transparente dans ses larges coulées. Jamais le mouillé ne fut « rendu » comme sur ces feuillets aux tons de nacre et de perle, encore trempés de ce qu'ils « rendent » si bien. La modulation de ces valeurs aqueuses,

dans des teintes pures, est infiniment délicate en sa richesse (fig. 51).

Là aussi Boudin, plus attaché à l'huile, plus fuligineux, toujours en mal de pluie ou de crachin, capte trois des grandes beautés marines : les ciels plombés déchirés de trous bleus; la plage, où les taches éclatantes des baigneurs de 1860 qui ont fait Trouville piquent le sable gris, comme des fleurs; et tout au loin le clapotement du flot sous le vent du large (fig. 52). Là encore il transmet à son ami Monet en 1864 sa recherche inquiète du fugitif. Décidément, comme la forêt avait couvé le paysage romantique, l'eau, sur l'estuaire de la Seine, a bercé l'Impressionnisme. Il s'en souviendra. Décidément aussi l'apparence sommaire n'empêche pas l'analyse pénétrante : l'Ecole de la notation rapide peut venir.

L'Impressionnisme n'a pas d'Esthétique et n'est pas une École : un groupe tout au plus (1874-1900), et de purs techniciens, Monet, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot (fig. 53), Caillebotte..., qui suivent chacun sa nature, simplement, spontanément, et de façon si personnelle que même avec la perspective du recul l'historien a peine à dégager quelques tendances communes. Claude Monet les résume en lui magnifiquement.

Moins encore que pour Courbet et Manet plus rien n'existe que la réalité moderne. Il n'est que de l'exalter par la vertu des ressources nouvelles, qui dotent de splendeur même les choses réputées vulgaires, gare fuligineuse, locomotive déjà chère à Turner, pont sur la Tamise (fig. 54), moulin de la Galette, toits rouges d'un hameau. Il n'y a pas de laideur sous la magie perpétuelle du jour. Le soleil est poète : il transfigure. Mais surtout la Nature sera notre sujet d'élection puisqu'elle est le domaine « de la magicienne qui règle le jeu des apparences ». Depuis Corot

et Puvis de Chavannes le paysage était déjà le chéri de la peinture. Mais Monet, Sisley, Pissarro, qui résument en eux l'Impressionnisme essentiel, sont de purs paysagistes.

Fig. 53. — BERTHE MORISOT. L'HORTENSIA.
(*Musée du Louvre*).

Belle-sœur et élève de Manet, qui adopte la technique impressionniste pour peindre, dans la joie de la clarté par une exécution rapide et un peu lâchée, la jeune femme et l'enfant.
Cl. Archives phot.

Au lieu de glorifier le magnifique animal humain comme les anciens, comme les classiques, et Courbet, et Manet lui-même, remettons-le à sa place, qui est minime dans l'ordre universel. L'Extrême-Orient n'avait-il pas déjà pratiqué cette modestie? Aussi est-ce le paysage mainte-

nant qui est le nid de toutes les nouveautés techniques. A condition toutefois de ne pas laisser s'insinuer l'intellectualité abstraite entre la Nature et l'artiste. La pensée indiscrète, ou orgueilleuse, modifie en effet les harmonies spontanées des choses. Pour les bien saisir il n'est que de travailler d'après nature, *sub Jove crudo*. Corot n'y prenait encore que des ébauches, Courbet des souvenirs pour le travail étouffé de l'atelier. Manet ne fut converti que tard. A l'Impressionnisme lui-même il arrive quelquefois de laisser mûrir en chambre les nympheas pris sur le motif. Mais bien qu'il soit difficile d'accepter cette bonne fortune inouïe qu'ici atelier, modèle et Nature, ne font qu'un, nous cueillerons dehors notre bouquet.

En tous cas, quand il est au milieu des choses, il y a des erreurs que l'Impressionniste ne commet plus. D'abord celle de choisir. Pourquoi chercher le spectacle qui se compose? N'importe quel coin, un bout de sentier, un bassin de nénuphars, voire un potager avec ses choux (Pissarro), la triste banlieue de Paris (Raffaelli), recèle à qui sait voir de merveilleux prestiges. Aucune « composition » ne vaut la façon dont les choses s'arrangent d'elles-mêmes sous la conduite du chef d'orchestre qui est là-haut. Au besoin même le peintre coupera le sujet au bord du cadre aussi franchement que ces raffinés de Japonais.

Et ce coin de nature élu sans choix, gardons-nous d'en poursuivre l'imitation précise. C'est pure vanité depuis l'invention de la photographie. L'Impressionnisme ne représente pas, il suggère. Il ne « rend » pas les êtres ou les choses, mais les évoque par l'effet qu'elles font sur nous. L'art de suggestion, qui est de principe musical, endort peut-être l'intelligence, mais envoûte la sensibilité : il est le plus pénétrant.

Cet effet qu'il s'agit d'éveiller au fond de nous, c'est cette chose subtile et vague qui se dégage de tout spectacle naturel : l'impression. Ce mot trouvé est un riche programme. Peu importe qu'il ait été trouvé dès 1858, autour de Manet. C'est le groupe de 1875 qui fait sa fortune.

Fig. 54. — CLAUDE MONET. PONT DE LONDRES.

1905. De la série des Ponts sur la Tamise. Claude Monet peintre de « séries », où un même sujet est étudié sous les diverses incidences de la lumière. « Impression » de brume où se noient la ligne et la tache, où la masse elle-même perd de sa consistance. *Photo Bulloz.*

L'impression est essentiellement imprécise. Aussi pas de ligne nette, pas de forme plastique, pas de reliefs et de creux combinés, pas de perspective géométrique, pas de proportions canoniques, pas de premier plan sombre pour servir de repoussoir. Finie cette maladie de la définition qu'exaspéra la Renaissance. L'Art nouveau ne définit pas, précisément pour être complet. L'imprécis seul est adéquat

à ce qu'il sent et voit. Soleil matinal ou couchant, trouée de soleil dans le brouillard sur le Parlement de Londres, pont sur la Tamise enveloppée de brume (fig. 54), givre à Auvers, temps gris sur la cathédrale de Rouen (fig. 55), incandescence de midi, il sera « l'Impressionnisme », toujours comme l'art délicat et léger des Japonais. Il y aura chef-d'œuvre si devant telle toile « pénétrante » le spectateur sent le besoin d'ouvrir son ombrelle ou de boutonner son pardessus.

Et les impressions les plus cherchées seront précisément les plus fugitives : la lumière et l'atmosphère. L'atmosphère, c'est-à-dire le degré d'humidité dans l'air : chose impalpable, invisible en tant qu'elle est l'ambiance universelle, mais qui nous donne le frisson et baigne les formes, ouate la netteté de leurs lignes, la dureté de leur masse, enveloppe de fantastique le fantôme du pont dans le brouillard du fleuve, au point que devant la toile qu'elle anime sourdement on peut dire comme Corot : on ne voit rien et tout y est.

Lumière, qui viendra, non plus d'un seul côté pour « faire tourner » les formes, jeu d'enfant, mais de partout, comme il est naturel en plein air. Universelle et enveloppante : celle du soleil omniprésent. Non que l'Impressionnisme chasse l'ombre, qui est elle aussi un phénomène lumineux. Mais il l'évite, et, quand elle est là, elle n'est plus, comme le croyaient Géricault et Courbet, d'essence noire, opaque, bouchée. Il n'y a pas d'ombre noire dans la Nature, sauf la nuit, qui exclut la peinture. L'ombre est toujours transparente, toujours lumineuse et colorée. Pour la première fois en 1867 des ombres bleues errent sur le visage des Dames au Jardin, de Claude Monet. Découverte précieuse de l'art humain attentif au monde! Une vision nouvelle se lève.

Lumière du reste différente selon les heures. « On ne fait pas, disait déjà Manet, un paysage, une marine, une

Fig. 55. — CLAUDE MONET. La cathédrale de Rouen.
(*Musée du Louvre*).

Vers 1894. Une des dix-sept toiles de la série des cathédrales. Aspect du monument sous une des incidences du jour. Décomposition des formes rongées par la lumière comme un madrépore. Notation du fugitif, non fixation du permanent. Art qui est lui-même une enquête inquiète, non un résultat; une expérience émouvante, non du définitif.

figure. On fait l'impression d'une heure de la journée dans un paysage, dans une marine, sur une figure. »

Pour saisir chacun de ces effets sur le même objet on apportera plusieurs toiles qu'on reprendra demain et les jours suivants, chacune à son heure, pour la conduire à l'achèvement. L'Impressionnisme est fatalement amené aux séries, variations lumineuses sur un même thème selon les incidences du soleil : Falaises d'Étretat, Ponts sur la Tamise (1902 à 1908) (fig. 54), dix-sept Cathédrales de Rouen (1894) (fig. 55), Meules de Giverny (1891), quarante-huit Nymphéas (1899-1906) (fig. 58), Peupliers du bords de l'Epte (1892) (fig. 31), qui sont à Claude Monet entre 1890 et 1910 ce que la montagne sacrée du Fuji Yama fut à Hokusaï de l'aube à la nuit. « Naguère on fixait la Nature dans un état : on la suit maintenant dans son devenir. »

Et avec les heures du jour, les saisons, qui sont les heures de l'année. On comprend qu'ils aient aimé les effets d'hiver, givre ou neige. C'est même par une impression d'hiver, a-t-on dit, que l'Impressionnisme s'est connu lui-même, lorsque Claude Monet découvrit à Londres en 1870 un Effet de neige de Turner peint, non à larges teintes, mais à petites touches. Sisley à Marly, à Louveciennes (fig. 56), à Veneux-Madon, Monet à Honfleur et à Gavacourt, Pissarro à Auvers et à Pontoise, ont obtenu avec les virginales valeurs de blanc, avec le moelleux qui exclut l'odieux linéarisme et fond les plans, avec la ouate silencieuse où s'amortit la vie, un frisson qui se communique. Seuls les Hollandais, Everdingen, Van den Neer, avaient excellé à ces effets pénétrants qui sont bien de chez eux. Nos mondains petits Maîtres du XVIII[e] siècle y avaient échoué. Il va sans dire que les impressionnistes devaient aimer, comme les Japonais encore, les arbres en fleurs, qui sont la neige de l'été. Claude Monet ne se lasse pas du pommier en fleurs (fig. 39).

C'est dire que l'art français est maintenant à la poursuite du superficiel et de l'instantané. Pourquoi chercher à modeler fortement? Saillie ou relief étaient l'orgueil de l'art depuis la Renaissance. Hier encore Millet, Courbet, construisaient la glèbe et même la vague, comme des maçons (fig. 5). C'est qu'ils avaient des yeux pour ne point voir, car l'objet se dissout dans la lumière colorée : il y perd du moins sa masse, que l'irradiation dévore ou que les reflets bousculent. Sous les globes du Moulin de la Galette les torses des danseurs se désagrègent en taches qui remuent. Sous le jour normand la cathédrale de Rouen dégouline en déliquescences grises, bleues ou violettes (fig. 55). Pour un peintre né les corps n'ont pas d'aspect dense; ils ne sont qu'apparences chromatiques. Pour l'œil seule existe la vibration lumineuse, « la qualité du ton dans l'air » (Monet). Or tout cela c'est la surface des choses, le pur phénomène. Voilà que le monde ne nous apparaît plus que comme une pellicule colorée, derrière laquelle nous ne nous soucions guère de savoir ce qu'il y a ou même s'il y a quelque chose. L'impressionniste voit la superficie plus que le volume, et n'a pas le souci morbide de creuser l'espace. Aussi l'horizon du tableau sera toujours très haut, en verticale non en profondeur. Les sites urbains de Pissarro, rues de Paris où roule la foule, sont des écrans piqués de taches. Les nymphéas de Monet sont même plus « verticaux » que des kakémonos suspendus puisque le ciel, qu'on ne voit pas, n'apparaît qu'en reflets mouvants dans la transparence des eaux (fig. 58).

Avec le superficiel, c'est l'instantané qu'il faut poursuivre. Une des beautés du monde, jusque-là négligée, sauf par quelques inquiets. Frémissement de l'air, palpitation de l'atmosphère, frisson de l'eau, jeux lumineux sur les surfaces, tout cela c'est fugacité. Aussi l'impression-

niste aime-t-il planter son chevalet sur les bords du Loing à Moret, de la Seine à Argenteuil, du bassin où dorment

Fig. 56. — SISLEY. La neige a louveciennes.
(*Musée du Louvre*).

1878. La neige, passion des impressionnistes 'comme des japonais', particulièrement du délicat Sisley. Neige impressionniste, déposée à petits flocons par une facture à petites touches. Comparer avec la neige de Cezanne. Impression pénétrante d'atmosphère dans un silence ouaté. *Photo Bulloz.*

les nymphéas, sur les quais de Rouen où reposent les chalands. Là s'offre la triple magie de l'eau, du ciel, des reflets du ciel sur l'eau, et des transparences profondes où l'on distingue vaguement de lents remous. Les paysa-

gistes de 1830 l'avaient bien entrevue, mais sur la mare qui stagne, comme ils allaient chercher dans la forêt de Fontainebleau les chênes puissants qui témoignent de la

Fig. 57. — GAUGUIN. Effet de neige en Norvège.

Neige « synthétique », posée en masse compacte et à touches larges, par une large brosse. *Photo Vizzavona.*

durée des siècles. La passion nouvelle, Monet l'exprimait avec force lorsqu'il disait : « Je voudrais être devant la mer ou dessus. Et quand je mourrai, qu'on m'ensevelisse dans une bouée. » S'il s'agit de l'arbre nous chercherons, nous, à saisir sans le figer le frisselis des peupliers au

long du Loing (Sisley, fig. 63) dans le frisson d'un matin de printemps.

Évidemment, cette peinture risque de n'être que notation abrégée et fiévreuse. De peur d'être comme autrefois une écriture, elle devient une sténographie. Le tableau n'est plus, semble-t-il, qu'une étude, et d'autant meilleure que « l'impression » y restera plus vive. L'étude? L'impression? Ne la fatiguons pas en revenant dessus : laissons-la primesautière et fraîche. Quand l'impressionniste y revient (et il ne s'en fait pas faute), c'est pour en ..... travailler le spontané. Plus on serre la forme, plus elle s'évanouit. Quelle poésie, nous dit-on, dans cette pudeur qui touche délicatement à des choses légères! Elle veut surprendre la Nature en flagrant délit, mais pour se retirer à l'instant, sans insistance. Non que l'Impressionnisme entende faire du lâché. Son tableau est en son genre une organisation très serrée, un système qui se tient. Mais ce classicisme nouveau délaisse ce que les classiques de l'ancienne observance, de Poussin à Millet et à Courbet, avaient cherché : le solide et le permanent. Il est à la poursuite d'une fuite éternelle. Rien n'est, tout devient. Avec la surenchère du Néo-Impressionnisme, il versera des torrents de lumière sur l'écoulement perpétuel de l'univers, et ce sera une vision à la fois brasillante et mélancolique (fig. 59).

L'Impressionnisme a « réussi » la lumière. En décrassant la palette il a baigné de bonheur physique la peinture française. La couleur lui a-t-elle été aussi propice? Il semble que les séparer ainsi soit artificiel puisqu'il crée la lumière, non par l'ombre, mais par la couleur seule où elle est enclose. Et pourtant, le premier il affirme qu'il n'y a pas de couleur locale propre à chaque objet. Monet le répétait sans cesse : un champ de blé mûr n'est pas

jaune d'or, sauf dans les vers des poètes ; il est rose, violet, bleu, selon l'incidence de la lumière, au gré de l'heure. La cathédrale de Rouen est pour lui 17 fois colorée diversement, rose, violette, bleue ou grise, avec des nuances, selon la fantaisie du ciel quand le peintre

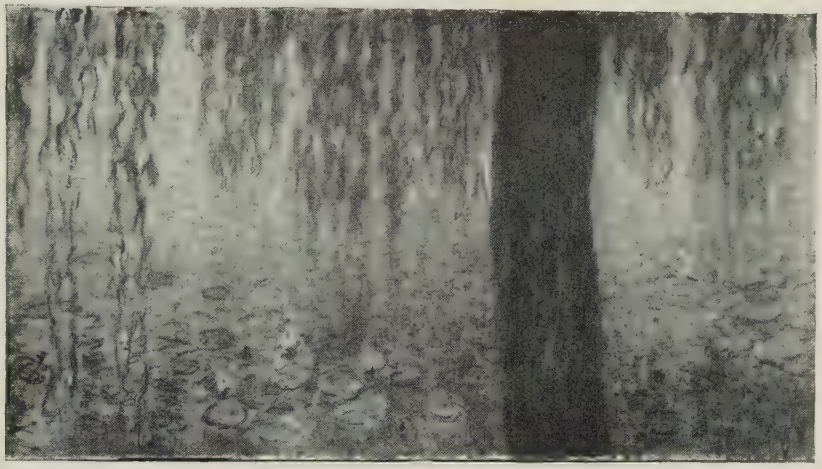


Fig. 58. — CLAUDE MONET. Nymphéas.
(*Paris, Musée Claude Monet*).

A partir de 1904. De la série des nymphéas, peints d'abord par l'impressionniste aux heures successives du jour, puis transfigurés à l'atelier par le poète lyrique de la lumière. Mise en page à la japonaise, en écran tendu. Jamais de ciel, sauf en reflets dans les mouvances profondes du bassin. Peinture aux tons mélangés, mais à petites touches, qui frissonnent comme l'air, l'eau et le feuillage. *Cl. Archives phot.*

revient poser devant elle son chevalet. D'ailleurs un autre phénomène, plus subtil, volatilise le ton local : le reflet, qui fait qu'un ton se fond dans un autre et le modifie. D'instinct, les peintres de race, vénitiens, hollandais, Chardin, ont poursuivi le charmant lutin qui refait l'unité du monde en créant entre les choses une sorte d'amitié fraternelle. Il fait chatoyer le tableau. Aussi, tandis que le dur David le proscrivait, les Impressionnistes lui font

fête. Mais à quel prix ? Le ton local plaquait une note sonore et péremptoire dans la symphonie. Il reste, semble-t-il, une vérité des choses, en tout cas une franchise du peintre. Le décisif Cézanne le ramènera.

A vision inédite technique neuve. A vrai dire, ils n'en ont pas qu'une. La plupart, et Monet lui-même, s'évadent du procédé et suivent chaque fois leur instinct de vrais peintres, même quand il les ramène à la tradition. Le tapis nuancé des Nymphéas est en tons mélangés directement sur la palette. Mais ce sont leurs préférences qui sont intéressantes. Pour avoir la clarté il n'est que de peindre directement sur la toile blanche, sans les dessous qui donnent à la couleur, comme chez les Vénitiens, une chaleur concentrée mais finissent par la manger. Pas de terres d'ombre ou de Sienne, pas d'ocres, pas de bleu de Prusse, qui sont trop foncés. Surtout pas de noirs, qui pourtant eurent tant d'expression chez Léonard, chez le Caravage, chez les Hollandais, chez les dramatiques Espagnols comme Ribera, chez les puissants d'entre nous comme Courbet. En tous cas pas de bitume, qui réchauffe d'abord, mais « repousse » ensuite. Pas de jus, essence ou huile, qui délayait la couleur pour les dégradations savantes, mais fallacieuses : il jaunit l'aspect de tableaux qui veulent capter la splendeur solaire, alors que le soleil argente. Puisqu'il n'a pas besoin de dégradations l'impressionniste pose la couleur à pleine pâte. A tout prix il lui faut la fraîcheur et l'éclat, non seulement des peintres les plus anciens, mais des choses elles-mêmes dans la lumière naturelle.

Aussi, au lieu de mélanger les couleurs sur la palette par une cuisine où excellèrent les romantiques, les peintres de l'Académie, même le réaliste Courbet, il pose les couleurs pures. Et son tableau gardera sa fleur. Il est

certain qu'à vieillesse égale les toiles impressionnistes sont restées plus jeunes que les autres. Loin de la boue de Courbet et de Millet le novateur se repaît de bleu, de blanc, de violet, jusqu'à risquer l'anémie pour avoir la clarté. Et surtout, pour l'obtenir intense, laissons les

Fig. 59. — RENOIR. PAYSAGE PRINTANIER.
(*Musée du Louvre*).

Vers 1880. Intraduisible en photographie. Joie lumineuse des premiers jours d'été, où la forme se perd dans l'atmosphère aérienne et légère, et la vision dans « l'impression ». Chef-d'œuvre de cet impressionnisme, où chaque détail ne perd sa précision que pour exalter la valeur expressive de l'ensemble. Lyrisme et Symphonie. *Cl. Archives phot.*

enveloppements d'ombre familiers à Rembrandt, à Courbet, qui dans l'Atelier entoure son modèle à la chair rose de noirs concentriques où les autres formes se noient. N'accueillons que des tons également lumineux. Enfin le ton lui-même, qui est mort quand on le pose à plat, décomposons-le en ses éléments, vivement posés côte à côte. Ils se recomposeront d'eux-mêmes à distance

sur notre rétine. C'est le fameux divisionnisme, qui est le procédé technique le plus intime de l'Impressionnisme. Delacroix, et d'autres avant lui, l'avaient déjà ébauché parce qu'il est spontané chez les vrais peintres : il repose sur l'action des complémentaires. Un tableau impressionniste est donc un système de petites taches, qui vues de près papillotent, mais s'organisent à distance. Alors il vit et chatoie. Voilà pourquoi il lui faut le recul, et pourquoi il est de petit format. Car la technique impressionniste est essentiellement analyse. Tandis que les constructeurs comme Courbet avaient besoin de grandes toiles pour capter la forme et l'espace, sur notre petite étendue la clarté en petites étincelles irradie. La lumière de Corot et de Puvis de Chavannes, grise et fine, restait un peu inerte. La nôtre vibre. Aussi faut-il à ces audacieux l'incandescence qui brasille : Midi, roi des étés. Ils ont dans les yeux la vision du rail qui flambe sur la voie, au mois d'août. Il n'est que de comparer les Coquelicots à Argenteuil, de Monet (1873), avec la Sieste de Courbet pour comprendre ce qu'a de neuf cette religion du Soleil. Peindre avec du soleil, peindre directement le soleil, voilà l'ambition émouvante de peintres qui ne voient que par les yeux.

L'élan vers la lumière est ancien, collectif et anonyme, puisqu'il avait commencé avec le ciel en feuilles d'or, puis en fin outremer, des miniaturistes du Moyen Age. Mais ce sont les techniciens-poètes de 1875-1890 qui en ont capté la gloire en cherchant à réaliser définitivement le miracle de Prométhée. L'Impressionnisme, ce sont en définitive les impressionnistes.

Mais lesquels? Dans le groupe même et dès l'époque héroïque deux grands artistes s'écartent et s'isolent. L'Impressionnisme est assez étroit, or ce sont deux

inquiets. Il cherche dans la Nature la féerie lumineuse : eux l'allument sur la forme humaine, dont ils gardent le

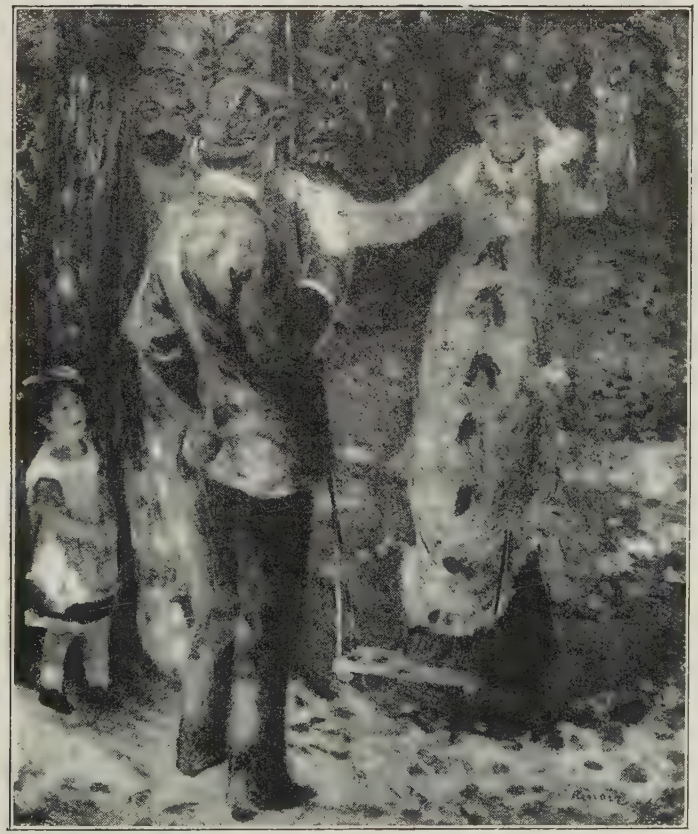


Fig. 60. — RENOIR. La balançoire.
(*Musée du Louvre*).

1876. Art qui ne poursuit que le fugace, et désagrège le concret dans les reflets dansants Tons bleu-frais, qui sont pour l'Impressionnisme l'atmosphère visible.

culte. Il est révolutionnaire : ils restent respectueux de quelques augustes traditions.

Commencer par volatiliser la forme, en impressionniste,

sous les reflets qui dansent en feux follets (Moulin de la Galette, La Balançoire) (fig. 60); puis vers 1880 l'exalter voluptueusement, pleine, substantielle, dans le nu féminin; et cela dans la joie des couleurs claires, chatoyantes, posées en fraîcheur sur la toile à fond blanc; pétrir de lumière sa chair nacrée parmi les roses frais et les bleus profonds; puis, vers la fin, faire couler sur ses rondeurs lourdement boudinées des flots de lie de vin, en dionysie éperdue, c'est l'art très païen de Renoir, héritier authentique du Rubens le plus fleuri, de notre XVIII^e^ siècle, de Boucher, du Fragonard des Baigneuses, de Watteau surtout dont les fonds le rendaient « fou ». Il est en notre fin du XIX^e^ siècle la grâce animale, assez loin du naturisme vibrant des impressionnistes. Et c'est un classique de la forme.

Plus seul est l'amer Degas. Plus décidément encore il revient à l'humanité, qu'il aperçoit comme un maniaque de la franchise : dans sa modernité suraiguë. Danseuses, repasseuses, baigneuses, chevaux et jockeys aux courses, sont bien d'un luministe puisque les jeux fugaces du jour, même les effets prestigieux de la rampe, déjà tentés par Watteau pour son Gilles, s'exercent sur eux et autour d'eux (fig. 61 et 62). Ils poétisent jusqu'au rêve la laideur des petites grenouilles qui sautent sur le « plateau ». Et seuls parviennent à les saisir la prestesse et l'éclat du pastel. Il arrive même que la division du ton se fait spontanément. Mais ce sont moins des instants lumineux que des instants du mouvement. La ressource propre de cet art n'est pas spécialement impressionniste : c'est le dessin, merveilleusement juste dans le choix du geste qui caractérise, précis, nerveux, et qui a le don souverain des grands classiques, le raccourci. Degas aime Poussin et raffole d'Ingres. Seulement, leur défini obstiné arrêtait un peu le mouve-

ment de la vie : lui, saisit sans l'arrêter la forme en action, l'attitude en son instant aigu. Il est l'aboutissement de l'art dynamique. Voilà pourquoi il a la passion de la danse et des courses. Mais, selon un mot profond, s'il poursuit le

Fig. 61. — DEGAS. Devant les tribunes.
(*Musée du Louvre*).

1879. Dessin aigu à la recherche du mouvement; instantanés qui devancent nos analyses cinématiques ; ombres bougées; mise en page audacieuse ; le tout dans un espace lumineux où la tache vibre mais où la forme reste. Peintre qui ne prend de l'Impressionnisme que ce qui convient à sa vision de dessinateur né. *Cl. Arch. phot.*

fugitif c'est pour en faire de l'éternel. Tel cheval sur la pelouse n'a d'analogue que chez les Japonais qu'il a tant aimés. Un art aussi décisif, de regard si implacable (ne disons pas si misogyne), qu'il ne voit la femme que physiquement avilie, devait rester sans rayonnement. Degas est dans l'histoire un cas exceptionnel, mais un cas français : il est de la belle lignée qui va de La Tour à

Toulouse-Lautrec et à Forain. Et ce dessinateur a modelé. Il y a des bronzes de Degas !

Les vrais, les purs impressionnistes, sont ceux qui réalisent (sans rigueur obstinée) les trois conditions essentielles : préférence pour le paysage, qui est dans l'univers le lieu d'élection de la lumière, passion du plein air avec exécution devant la nature, pratique des tons purs et des touches séparées.

Claude Monet (1840-1925) est pur entre tous. Parti des mouvants sous-bois de Courbet, il est à Honfleur le disciple de Boudin, qui lui enseigne la vertu de la plage et de la mer, laquelle est toujours l'habitacle d'Apollon. Il est formé par la Hollande à Zaandam, par la Normandie toujours baignée de vapeur d'eau, par la brumeuse Angleterre. C'est lui qui dès 1867 découvre avec les « Dames au jardin », dans le plein air, la transparence et la couleur des ombres (Luxembourg); qui, japonisant fieffé en vertu de son propre instinct, peint non les choses mais leurs heures, en des « séries » célèbres, variations chromatiques d'où se dégage une émotion d'essence musicale, purs lyrismes qu'on a pu comparer à la musique de Debussy. C'est lui qui s'acharne à cette paradoxale et douloureuse contradiction : vouloir « non seulement fixer l'instant, mais lui conférer une valeur éternelle, faire du classique avec le fugitif » (Marthe de Fels). C'est lui qui applique avec le plus de constance le divisionnisme du ton par la juxtaposition des touches, en des toiles qui sont des vibrations d'atomes colorés. Artificier ? non, artiste sincère, qui projette sa vision et organise fortement l'inexprimé.

Son rayonnement est autour de Sisley et de Pissarro. Sisley (1839-1899), d'ascendance anglaise, est le plus délicat, le plus nuancé, des impressionnistes. Poète pré-

destiné de l'Ile-de-France, il la cherche en ses petites villes posées en fraîcheur sur la rive de la Seine ou du Loing,

Fig. 62. — DEGAS. Danseuse sur la scène.

(*Musée du Louvre*).

Artiste qui se rattache à l'Impressionnisme par la recherche des prestiges de la lumière, artificielle cette fois. Mais surtout dessinateur aigu, précis, qui poursuit moins un instant de la lumière qu'un instant du mouvement, la pointe du moment. Dessinateur prédestiné des Courses et de la Danse. Technique du pastel, qui est lui-même du dessin autant que de la couleur. *Photo Bulloz.*

où frissonnent les peupliers en file (fig. 63). C'est un admirable peintre des ciels nacrés. Il parle à mi-voix, discrètement. Seul d'entre eux il a le sens subtil des valeurs. Pas d'irradiations, de vibrations éblouissantes, de rayon-

nements sonores, mais une lumière paisible où chantent des gris légers, et qui frise les tons froids, par pudeur. Par la justesse et la finesse il est près de Corot. Il devait aimer les vapeurs légères d'humidité, le premier prin-

Fig. 63. — SISLEY. Le canal du loing.
(*Musée du Louvre*).

1892. Bords du Loing, aussi aimés des impressionnistes que les bords de la Seine à Argenteuil. « L'Esthétique » du frisson : frisson de l'eau, frisson des jeunes arbres, frisson de l'air. Impression d'aube printanière, à touches légères, dans les tons délicats où excelle le poète le plus fin de l'Ile-de-France depuis Corot.

temps qui rosit le haut des jeunes branches, la neige à Veneux-Medon, à Marly-le-Roi (1875) à Louveciennes (1878), quand la blancheur moelleuse ouate la solitude et le silence (fig. 56). Moins que les autres un technicien, mais un poète confidentiel, un intimiste de la Nature.

Pissarro (1830-1903) est plus robuste. Malgré sa facture

virgulaire qui divise aussi le ton, il a une consistance qui convient à ses sujets. Paysages urbains, aperçus d'une fenêtre, du haut d'un sixième étage, pour avoir des taches, mais nourries; vie de Paris, qui vibre en harmonies

Fig. 64. — PISSARRO. Les toits rouges.
(*Musée du Louvre*).

Le poète rustique de l'Impressionnisme, qui relève de taches rouges (toits de tuiles, foulard de paysanne) le vert acide des potagers, voire le vert-bleu des choux. Artiste robuste qui a agi sur Cézanne et sur Gauguin.

franches autour du Louvre et des Tuileries entre la nacre des ciels, le bleu sombre des passants, le bleu gris des monuments. Beaucoup de bleu, qui fraîchit le tableau. Mais surtout, jardins de banlieue autour de Pontoise, carrés de choux dans le potager, en vert-bleu humide de sève qui fait honte au vert roux des classiques et des

Vénitiens. Voici le poète du légume dans l'enclos. Depuis le gothique flamboyant le chou n'avait pas connu pareille fortune. Et tout ce vert aux teintes froides est relevé soudain par la touche rouge d'un toit de ferme, d'un foulard de paysanne. C'est bien un accord du même genre qu'avait déjà touché Daubigny, mais l'Impressionnisme ne demande plus au bitume une chaleur vénéneuse. La rusticité de Millet a aussi influencé cet inquiet, mais voici qu'elle lave ses teintes charbonneuses dans la clarté de l'Ile-de-France, de Corot et du maître Monet. Pissarro, moins délicat que Sisley, moins lyrique que Monet, témoigne que l'Impressionnisme n'est pas toujours une déliquescence (fig. 64).

A cet âge d'or sont postérieurs Guillaumin et Lebourg, qui ne commencent à être connus que vers 1898. Mais ils le continuent filialement. Guillaumin, brutal coloriste de la Creuse, nous montre l'Impressionnisme devant la dure matière du roc. Redoutable épreuve. A Étretat, Monet le volatilisait, simplement. Guillaumin, lui, dans l'éclat bruyant des rouges pourpres et vineux fait flamber les granits de son pays, sur lesquels on voit grésiller des végétaux éperdus. Cet impressionniste est de ceux qui voudraient respecter le concret de la forme. Mais à l'analyse menue de l'École il ne fait que substituer de larges tons magnifiques : taches sonores en fanfare plutôt que volumes solides (fig. 65). Même aspiration instinctive à la synthèse chez Maufra, qui connut Gauguin et pratiqua la Bretagne. Plus fidèle peut-être à l'esprit des Maîtres est Lebourg (fig. 66). Il aime à fixer (vilain mot pour cet art mouvant aux touches divisées) les aspects de la Normandie mouillée. Toujours brouillé, même dans la clarté, il est le peintre-poète de l'eau, c'est-à-dire des échanges et des reflets, par conséquent du chatoiement,

de l'irisation, même dans le port surencombré de Rouen. Encore la Normandie. Décidément l'Impressionnisme avec Boudin, Jongkind, Monet, Lebourg, et bien d'autres, a une grosse dette au pays de l'atmosphère diffuse, qui

Fig. 65. — GUILLAUMIN. Le moulin de la folie, a crozant. (*Musée du Louvre*).

Impressionniste de la dernière heure, qui devant les rocs de la Creuse simplifie déjà la forme, le ton, et la touche, sans poursuivre cependant la « synthèse » massive que va chercher la nouvelle Ecole.

enchantait déjà Bonington. « Enveloppée » dans le manteau humide que lui font son ciel, sa terre et sa mer, elle est de l'impressionnisme en nature, elle était de tous temps l'Impressionnisme en puissance.

Armé d'une technique neuve, l'impressionniste de 1880

peignait cependant comme l'oiseau chante. Il y a du spontané dans son analyse. Ses trouvailles, le néo-impressionniste de la fin du XIX^e^ siècle, Seurat, Signac, Henri Cross, semble au premier abord les exploiter en esthéticien, ou plutôt en savant sûr de tenir le vrai puisqu'il applique

Fig. 66. — ALBERT LEBOURG. L'ÉCLUSE DE LA MONNAIE.
(*Musée du Luxembourg*).

Un des impressionnistes de la dernière heure, normand qui cherche sur les bords et dans les ports de la Seine entre Paris, Rouen et Honfleur, l'impression pénétrante du mouillé, de la neige, et enveloppe dans la brume humide de délicates harmonies. *Cl. Arch. phot.*

les formules qu'un physicien, Chevreul, a tirées de l'analyse des couleurs (fig. 70). Contraste simultané des couleurs, mélange optique, action réciproque des complémentaires, aboutissent maintenant à un pointillisme de parti pris où le ton s'éparpille. L'air palpite sur ces toiles, pur, diaphane; l'eau légère frissonne, et toute la composition chatoie devant le clignotement de nos paupières.

Évidemment la forme se brouille un peu dans ce tournoiement d'atomes, et les personnages y restent comme englués. La vibration de la lumière provençale en Avi-

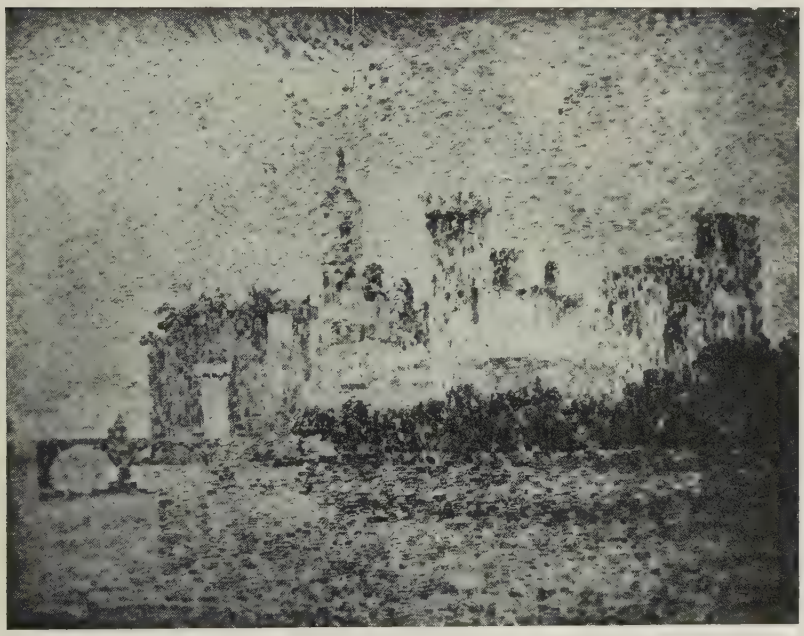


Fig. 67. — SIGNAC. Le chateau des papes a avignon.
(*Musée du Luxembourg*).

Vers 1890. Néo-Impressionnisme, qui s'interdit tout mélange pour garder lumière et fraîcheur, divise et pointille pour avoir la vibration, observe rigoureusement les lois physiques de la couleur, mais finalement subtilise dans un tourbillon d'atomes la masse formidable du Château des Papes. L'Univers aperçu comme une danse universelle de molécules dans un éclat éblouissant de teintes pures. *Cl. Arch. phot.*

gnon est bien une perception de nos yeux, mais la masse du château des Papes en est une autre, et formidable. Or voici qu'elle se volatilise dans la ronde des molécules colorées (fig. 67). Malgré la haute valeur des artistes cet art risquerait de paraître beaucoup plus voulu que l'art le plus volontaire de nos classiques, une abstraction

spéculative, voire une espèce nouvelle d'académisme, si nous n'étions sûrs que la volonté systématique est devenue chez ces beaux talents une seconde nature. D'ailleurs Seurat, sans quitter l'atmosphère enveloppante de la suggestion, garde le souci constructif, et découvre sous les aspects du monde des tracés géométriques. Et chez Signac les petites touches carrées n'empêchent pas plus le grand effet décoratif que les petits cubes de verre aux grandioses mosaïques de Ravenne.

Nous verrons comment l'Impressionnisme a disparu. Mais cette religion de la lumière éternelle ne pouvait mourir absolument. Elle a lavé, éclairci, la peinture française. C'est sans doute peu qu'elle ait renouvelé, dans la rue, sous les yeux de tous, l'art public de l'affiche en enveloppant d'étincelles électriques, de la féerie lumineuse de Loïe Fuller, la Pierrette de Chéret. Mais elle renouvelle aussi le genre que Puvis de Chavannes avait baigné de clarté élyséenne. L'Impressionnisme accepte avec Henri Martin l'autorité du mur, s'éploie en peinture monumentale, construit vigoureusement la forme humaine pour dire le labeur de l'ouvrier. Synthèse et grande décoration en petites touches vibrantes, qui l'aurait cru en 1875! Il plane sur la féerie de reflets de M. Albert Besnard (fig. 43). Il s'insinue même chez les peintres les plus opposés à sa vision : il éclaire de ses dernières lueurs les couchants dorés de M. René Ménard. Pourquoi en effet n'y aurait-il pas un impressionnisme des valeurs sombres puisque la lumière reste elle-même la régulatrice du dosage? Enfin nous verrons comment il prête son tremblé aux délicats interprètes du Symbolisme.

Il le prête aussi au dessin, qu'il renouvelle comme tous les dialectes artistiques. En plein âge classique, avant l'heure, il l'avait déjà assoupli à la nervosité du XVIII[e] siè-

cle : il y a des dessins de Fragonard qui sont des jaillissements d'éclairs. Désormais, jusqu'au synthétisme massif de Cézanne et de Gauguin, et même après eux, la touche,

Fig. 68. — TOULOUSE-LAUTREC. La femme au boa.
(*Musée du Luxembourg*).

Vision d'un modernisme suraigu, née dans la fièvre du Moulin-Rouge, servie par une technique « divisionniste » où le dessin, dérivé de celui de Degas, haché comme celui de Van Gogh, reste très constructif en son inquiétude, et aussi suggestif du modelé que celui des japonais que Toulouse-Lautrec a tant aimés. *Photo Bulloz.*

jetée au bout du crayon, tremble et se multiplie. Le repentir hésite, tâtonne autour de la forme, et ses travaux d'approche, qui de près sont de l'incohérence, finissent par la saisir en la laissant vibrer. L'antique cloisonné s'est brisé en mille linéaments dont la dispersion est bien plus

évocatrice. Ici encore, toujours, la vision définie se révèle incomplète. C'est le dessin dynamique de Rodin, même dans ses Cathédrales, le dessin électrique de Degas, qui saute en raccourci autour de la pointe aiguë du moment;

Fig. 69 — FORAIN. La maison retrouvée.
(*Musée du Luxembourg*).

Art tout de sentiment, dont l'émotion brutalise la forme à coups d'ellipses, refuse le divertissement de la couleur, et ne demande qu'aux violents contrastes des « valeurs », à la façon de Rembrandt, sa poignante intensité. *Cl. Archives phot.*

c'est le dessin âpre de Toulouse-Lautrec, dérivé de celui de Degas, haché comme celui de Van Gogh, mais secoué de la fièvre du Moulin-Rouge et aussi constructif en son inquiétude, aussi suggestif du modelé que celui des japonais qu'il a tant aimés (fig. 68). Impressionnisme encore le trait écrasé de Steinlen, le trait sans ombre de Forain

(fig. 69), dont l'ellipse va plus vite que la pensée à la poursuite du vice. L'ellipse est la démarche. Plus de lignes constantes et simples, qui emprisonnent, mais la mobilité. Cette chasse à l'instant, c'est une des précieuses conquêtes de l'art moderne, en attendant que le dessin « futuriste » prétende suggérer la sensation même du temps! Il est émouvant de voir l'art français chercher le momentané après avoir fixé la permanence et même, avec Poussin, capté l'éternel.

CHAPITRE VI

A LA RECHERCHE DU STYLE, VERS UN « NOUVEL ORDRE CLASSIQUE »

Contre l'art de l'Impression : Cézanne et Gauguin. — Synthétisme et Symbolisme. — Néo-archaïsme. — Retour aux valeurs sombres.

Vers 1890, l'éblouissement passé, on se lasse des défauts de l'Impressionnisme, de ceux qu'il a ou qu'on lui prête. On ne veut pas voir qu'en recréant le monde il en a fait jaillir une nouvelle source de poésie, et que l'effet de neige de Sisley, les Coquelicots de Monet dans l'intensité du rayonnement solaire, fixent une beauté qui atteint l'âme par les yeux. Trop peu de sentiment et de pensée, dit-on. Une pure optique au pays de Descartes et de Poussin! L'art doit penser le monde, non se contenter de le regarder vibrer. Pour qu'il redevienne « cosa mentale » (Léonard), il faut réintégrer les valeurs spirituelles, vraiment humaines. Il est avant tout un langage, dont les couleurs et

les formes ne sont que les mots. Cézanne avait raison qui disait sévèrement de Monet, « ce n'est qu'un œil ».

On se refuse aussi à voir l'ordre secret qui, selon les autres, fait d'un tableau impressionniste un tout cohérent et solide. Car ces poètes sont à leur façon des constructeurs : ils organisent la mobilité. Mais non : improvisation, dit-on, et lâchage. Dans cette sarabande de molécules, plus de formes. Le clair-obscur ayant disparu avec l'ombre, rien ne se concrète, tout se dissout. Il y a pourtant dans l'univers autre chose que des surfaces : il y a la profondeur, cette fameuse troisième dimension de l'espace, que l'art précisément a toujours poursuivie depuis la Renaissance comme étant le réceptacle même de l'existence. Un arbre, une tête humaine, un torse, n'est pas seulement un système de taches lumineuses, mais une architecture, et c'est dans les rapports de ses plans que réside son « être ». Comme l'Impressionnisme des Goncourt désosse la langue française, celui de la couleur désubstantialise la peinture. Il y a autre chose devant nous qu'une dispersion haletante : il y a du stable, du permanent, heureusement.

La couleur? grave tort de la chercher dans l'éclat intense de midi : le flamboiement consume les demi-teintes et mange les ombres. La plus belle heure est celle du repos, avec des ombres, dans une gamme apaisée : l'heure de Claude Lorrain, de Titien, de Corot. Tort aussi de chercher la force égale du coloris, en faisant chanter tout à la fois, sans oppositions. Les valeurs sont la seule chose qui reste dans un tableau, non les couleurs, qui baissent toujours. En soufflant sur l'ombre, ces impies ont chassé du monde le mystère. En blanchissant et clarifiant à l'excès la couleur, ils lui ont enlevé le timbre, la résonance. Elle reste creuse.

La lumière elle-même? Ce fut la suprême et émouvante ambition de l'Impressionnisme. Ce fut aussi, ajoute-t-on, sa pire faillite. Comme la peinture claire descend toujours de ton, ils ont terni; et Sisley aujourd'hui est moins lumi-

Fig. 70. — SEURAT. La parade.

Art inquiet, qui n'a peut-être que la valeur émouvante d'une expérience : reconstruire la forme, par une géométrie dont les tracés concordants ont toujours une intention expressive, mais la replonger, par la facture pointilliste, dans l'ambiance vibrante. Influence profonde de ce chercheur, lui-même influencé par les découvertes optiques des physiciens, sur certains peintres contemporains. *Photo Bernheim jeune.*

neux que Canaletto. Dans tel effet de soleil on cherche en vain le soleil et ses effets : Berthe Morizot elle-même ne saurait plus de quel côté il faut tourner son ombrelle. La salle Caillebotte au Luxembourg, qui devrait flamber, est voilée de cendres. Ce n'est qu'après l'Impressionnisme (et d'ailleurs grâce à lui) que la peinture française irradie, jusqu'à l'éblouissement, chez Lebasque, chez Gagliardini

par exemple. Décidément, peindre le soleil directement est une présomption. Il n'a d'éclat que par son contraire, par le contraste des ombres. C'est l'expédient auquel le pauvre art humain est condamné. Rembrandt le savait bien qui faisait du soleil en enveloppant de noirceurs (transparentes du reste) la tache d'or qu'il écrasait sur la toile. C'est du relatif sans doute, mais rien ne sert de vouloir dérober au ciel l'absolu, comme Prométhée.

Déjà l'Impressionnisme en plein éclat voyait s'éloigner bien des peintres qu'il avait un moment séduits. Nous savons que Degas et Renoir, attirés par sa lumière mais fidèles à la figure humaine, ont l'un le dessin aigu, l'autre la forme pleine, même roulée et boudinée chez Renoir dans la lie de vin; et que tous deux restent classiques par l'adoration des classiques du passé, surtout d'Ingres. Même dans le groupe des purs, Pissarro construit, jusque dans l'analyse des touches, ses observations potagères. Mais Seurat († 1891) est l'exemple le plus saisissant. Ses petites molécules colorées enveloppent un dessin décisif qui cherche les intersections de lignes. Réduits à des schémas anguleux, les musiciens de la « Parade » affirment la géométrie sous-jacente au monde (fig. 70). Son halo ne fait qu'envelopper des mannequins, sans ossature il est vrai, mais déterminés implacablement, dans l'abstrait. Seurat simplificateur, disciple du savant Charles Henry, est un des ancêtres du Cubisme. Bientôt, sans aller aussi loin, Henri Martin massera sous les vibrations de la facture la plus divisée les formes « synthétiques » du travailleur.

Tout cela s'est fait à côté ou dans le rayonnement de l'Impressionnisme. Ce sont indépendances, non réactions. Mais vers 1880-1890 la réaction fatale est venue, quitte à garder des précieuses découvertes d'hier ce qu'il fallait

pour son usage. Un style grand, austère, remplace les fragiles délicatesses. Après la déliquescence générale il s'agit de retrouver la composition où tout s'organise, le volume où la substance se ramasse. Après l'art qui fixait

Fig. 71. — CEZANNE. La maison du pendu, a auvers-sur-oise. (*Musée du Louvre*).

1873. Constructeur puissant des formes, qui les amène au premier plan pour les mieux saisir, et les maçonne dans une pâte opulente. Mais influencé ici par l'Impressionnisme et évoluant vers la clarté. *Photo Bulloz.*

la fuite des choses, retrouvons le Permanent où l'œil et la pensée se reposent. C'est le Synthétisme, puisqu'il faut dénommer par des « ismes » les mouvements qui naissent d'eux-mêmes dans les profondeurs de l'art. Spontanément il se réclame des vieux maîtres, de celui qui dans le siècle

de la discipline a personnifié l'unité et l'ordre : Nicolas Poussin. On sent aussi sur lui l'ombre du Maître récent qui sur le mur immuable maintenait vers 1880, au milieu du dynamisme épileptique, la vision tranquille et simplifiée du monde : Puvis de Chavannes. Sous leurs auspices l'art français se met en marche vers « un nouvel ordre classique ». Le Synthétisme ne veut retenir que l'essentiel des choses. Pour cela, il s'allège plus que jamais du souci d'imiter les simples apparences telles que le sens commun les voit. Résolument il entre dans la voie au bout de laquelle il perdra de vue ou même reniera le réel. Transposons les choses en des harmonies qui seront un monde en soi. Qu'importe que cette table boite, que ces objets posés sur elle s'en aillent de guingois, s'il le faut pour que la vision se tienne ? La réalité la plus haute pour l'artiste, c'est la conception plastique, qui est exigeante. Pour y obéir, tantôt la peinture déforme le monde selon les nécessités du style, jusqu'à l'imagerie, tantôt elle s'en détourne absolument pour se replier sur elle-même dans une sorte d'exaltation solitaire, pour ainsi dire claustrale, où plus rien n'existe que son assouvissement. Cézanne et Gauguin furent des reclus.

Voilà en effet les deux maîtres qui, sans aller encore jusque-là, ont fait la destinée du « Synthétisme » et régné sur la jeune École française depuis les quinze dernières années du XIX^e^ siècle. Ils sont très différents; mais une commune protestation contre l'Impressionnisme d'où ils sont partis les rapproche.

Cézanne est décidément le père de notre peinture contemporaine. Moins grand d'ailleurs par le résultat, qui est une faillite, que par l'influence féconde, inépuisable. Il est le grand Semeur d'idées, aussi grand pour ses innombrables disciples que l'avait été Giotto. Solidité de la matière,

riche et puissante de tons, épaisse comme du ciment (fig. 71). Solidité de la couleur, où renaît le ton local, qui à son tour engendre directement les valeurs. Le ton

Fig. 72. — CÉZANNE. Les joueurs de cartes.
(*Musée du Louvre, collection Camondo*).

Vers 1885. Motif très aimé du peintre pour les oppositions franches de lumière et d'ombre, un des joueurs étant dans le clair, l'autre dans le sombre. Mais oppositions soumises à la plus rigoureuse symétrie, de chaque côté d'une bouteille qui joue ici le même rôle que le doigt du berger, dans l' « Arcadie » du classique Poussin. Forme brutalement massée à coups de grosse brosse. *Cl. Archives phot.*

lui-même est modelé en pleine lumière, sans ombre, sur la rondeur d'une pomme dont le vert est composé de tant de verts, comme sur la mer de l'Estaque dont le bleu mouvant est composé de tant de bleus (fig. 72 et 73). Cézanne en

effet est un analyste de la couleur : il l'est jusqu'aux demis tons et quarts de ton. Il module. Mais dans cette poursuite du nuancement, reste la synthèse souveraine de la forme, toujours, simplifiée jusqu'au sommaire, aussi massée que chez Giotto, aussi déformée que chez le Greco pour les nécessités de la construction. Fils de la Provence, Cézanne est du pays où les hommes furent toujours « des assembleurs de formes ». Il voit la Nature en architecte : tout s'y ramène à des formes élémentaires et géométriques, tout y est « plus en profondeur qu'en surface ». Aussi construit-il les plans avec une force sauvage, avide du volume, en brusquant souvent les oppositions. C'est dénoncer brutalement l'erreur classique qui date de Léonard de Vinci, qu'il faut ménager des passages entre les saillies et les creux. Résultat : la robustesse surprenante de ces baigneuses, ou simplement de ces pommes, de ces poires, maçonnées à la truelle, en relief extraordinaire, rien que par des touches colorées en rapports entre elles. C'est alors que, mûr comme ces fruits, tombe des lèvres de Cézanne le mot décisif de la peinture contemporaine : « quand la couleur est à sa richesse la forme est à sa plénitude ». S'il s'agit du paysage, cet organisateur de plans voudra faire « du Poussin sur nature », avec une simplicité massive. Décidément cet art volontaire, tendu, essaye de rejoindre la tradition latine pour refaire la vision française. Mais l'obsession du volume obnubile chez Cézanne la pensée, l'âme, qui remuaient d'une vie si profonde le Cosmos de Poussin. Le « synthétisme » de Cézanne est anti-symboliste : ce n'est encore, après l'Impressionnisme qu'il tue, qu'une optique de qualité nouvelle. Et toute en velléités qui s'arrêtent à la notation.

Il est plus résolu chez Gauguin, puisqu'il affecte à la

fois la couleur et la forme. En vérité, il est son œuvre au Pouldu à partir de 1890. C'est peut-être parce que, bien plus inquiet que Cézanne qui s'hypnotise sur les

Fig. 73. — CÉZANNE. L'Estaque.
(*Musée du Louvre*).

Analyse persistante du ton local, par exemple sur cette mer dont le bleu mouvant est composé de tant de bleus mais analyse dans la simplification générale des plans et des formes, voulue par un puissant organisateur qui voit dans le paysage une architecture massive de volumes, et essaie, après la déliquescence impressionniste, de refaire la vision française.

« Vénitiens », Gauguin cherche dans la « barbarie » un « rajeunissement » et s'abandonne à cette ivresse de l'évasion qu'on appelle l'Archaïsme.

L'Archaïsme moderne? C'est à propos de lui en effet

cue s'impose à l'attention de l'historien ce mouvement paradoxal qui est une Nostalgie. Il entraîne notre XIX^e^ siècle, surtout le début du XX^e^, sur la route d'un passé qui apparaît plus vivant que jamais ou d'un présent retardataire en qui l'on devine l'avenir. Remontant aux sources pour y boire la jeunesse, prenons le contre-pied des arts de déclin, des Bolonais et de David, en qui finit un monde. Passant même par dessus les époques de « maturité et de perfection » telles que la vaine et orgueilleuse Renaissance, allons chercher au fond des siècles ceux qui eurent les divines intuitions de l'enfance : ils nous rapprendront les secrets perdus. Sans doute cet immense besoin de renier la science acquise, c'est le contraire du sentiment des Primitifs eux-mêmes, qui en étaient si avides. Nous faisons à rebours le chemin qu'ils parcouraient en regardant droit devant eux. Qu'importe ? Il s'agit moins, pour l'art français malade, de logique que d'instinct.

La nostalgie était née vers 1800 dans l'atelier même de David, chez ces « Primitifs » bizarres dont il subissait en bougonnant la séduction. Elle est née chez nous. Puis, Ingres et ses élèves (vers 1860), Hippolyte Flandrin, Amaury Duval, Henri Mottez, Janmot à Lyon, pendant que le mouvement « préraphaélite » entraînait Flaxman en Angleterre et les Nazaréens en Allemagne, vont demander sur place aux fresques trecentesques, aux mosaïques byzantines, même aux peintures des Catacombes, la naïveté de l'âge d'or. Mais obstinément fidèles à la beauté, savants dans la forme, impeccablement corrects dans le dessin, ils ne font que jouer du violon, en de purs contours, sur des airs chrétiens anciens. Jamais l'aigreur botticellienne, ni l'âpreté de Mantegna, ni la force sauvage de Giotto, qui déformait. Demi-préraphaélisme en somme, qui

se réduit à la sincérité ingénue du sentiment, exprimée par la ligne simple, mais élégante, et la réserve du modelé. — Plus près de nous et plus près des sources déjà est le Romantisme, qui jette l'anathème à la science d'École et réhabilite le Moyen Age. Delacroix a beau blâmer le mimétisme archaïsant, même chez son ami Jeanmot, et goûter en secret le pathétique savant et grandiloquent des Bolonais : il assume allègrement l'incorrection qui vient du cœur, il a le sentiment inavoué que la gaucherie est grâce d'état pour approcher du vrai. Voilà que grâce au Romantisme l'Archaïsme moderne reprend les choses par le fond. — Il est en pleine méthode directe vers 1870-1880 avec Puvis de Chavannes. Désormais l'obsession raphaélesque ou baroque a disparu; la peinture murale ramène le Maître au pied des fresques giottesques, tout comme les élèves d'Ingres, mais pour comprendre à fond leur leçon qui est de tout sacrifier au rythme monumental, d'attendre l'expression, c'est-à-dire la beauté, de l'incorrection spontanée, de n'écouter que la vérité sentie, non la vérité perçue ni apprise. Le « Pauvre Pêcheur » en tableau (fig. 74), l'Alma Parens en décoration murale, ramenaient dans notre siècle l'Age d'or de Giotto et baignaient de fraîche nouveauté la peinture française.

Mais il restait un pas à faire. Car enfin il y avait encore chez Puvis de Chavannes la hantise de l'Antiquité, la superstition secrète de la beauté, un souci trop constant de la mélodie, une soumission perpétuelle au mur : mur de prison pour les assoiffés d'évasion. Voici que vers 1875-1890 l'esprit philosophique lui-même avec Boutroux et Henri Poincaré sape les bases de la certitude scientifique. Une régression violente des valeurs rationnelles accompagne un retour de confiance aux facultés intuitives et émotives. Le primitif est dieu, la Primitivité un dogme.

Plus près de la Nature et de l'instinct, elle ne peut être que plus proche du vrai : écoutons-la.

Cézanne, bien qu'il cherchât à refaire l'optique de la peinture, avait horreur des Primitifs. Mais Gauguin leur voue sa vie et son cœur. Il savoure Cimabuë et Giotto, dont il recommence spontanément les fautes de perspective, les délicieux quattrocentesques, suspend dans sa chambre d'auberge au Pouldu le Triomphe de Vénus de Botticelli, qu'il prend pour un ingénu, et l'Annonciation de fra Angelico qui ne l'est guère plus. Imitons même dans leurs audaces enfantines les techniques primitives, filles fragiles du Moyen Age, le vitrail et la miniature. Ingres et Mottez étaient déjà allés y chercher la... science de la simplicité, mais ils s'empêtraient de correction académique et d'ailleurs ne voyaient de primitifs que dans l'art très vieux. Néo-archaïsme d'amateur, qui ne connaît que l'église ou le musée! Puvis lui-même, vrai primitif cette fois de sentiment et de forme dans ce Pauvre Pêcheur qui retrouve spontanément les gaucheries giottesques, ne demandait de stimulant qu'aux vieux maîtres. Or tout cela c'est de l'enfance sans doute, mais exclusivement ancienne, et enclose. Passé pour passé, prenons aussi conseil de celui qui date d'hier, de l'Extrême-Orient, du lointain Japon. Éloignement vaut ancienneté ; et l'Orient en art en est toujours resté à la jeunesse. Gauguin accroche au mur de son auberge une estampe d'Outamaro, avec piété. Mais par bonheur il y a autour de nous une Primitivité contemporaine, une Enfance vivante, sur laquelle jamais jusqu'ici on ne s'est penché : l'art sorti des mains des artistes primaires actuels, l'image d'Épinal, le « bon cheval de bois, dada de mon enfance », bien plus pur que les chevaux du Parthénon. — Il y a mieux encore : l'art des peuples sauvages d'aujourd'hui, absolument « nature »,

projeté par l'instinct, l'idole tahitienne taillée dans une planche et peinturlurée. Bientôt, vingt ans après Gauguin, vers 1920, ce sera l'art nègre, poussé en liberté au seuil de la forêt équatoriale.

Fig. 74. — PUVIS DE CHAVANNES. Le pauvre pêcheur.
(*Musée du Louvre*).

1881. Néo-archaïsme audacieux, qui scandalisa l'époque en montrant à la peinture française la fraîcheur des sources. Perspective montante vers un horizon très haut; parti pris de simplification des lignes et des formes; incorrections flagrantes mais très expressives. Tons amortis dans le gris clair et mat. En fin de compte évocation pénétrante de l'humilité évangélique. Chef-d'œuvre de suggestion. *Photo Bulloz.*

Qu'on ne croie pas du reste que ces régressions soient toujours volontaires. Celles de Gauguin, après celles d'Ingres et de Puvis de Chavannes, sont aussi spontanées que « l'instinct ». Il n'est un disciple des Primitifs que parce qu'il est un Primitif lui-même, ravi de se trouver

des ancêtres de même tempérament et de même langue. Française, bretonne, ou maorie, il lui serait aussi difficile de « voir » une femme sous le canon grec des proportions que de voir avec d'autres yeux que les siens. Seurat ignore sans doute que les torses anguleux des musiciens de sa Parade nous ramènent les schémas de l'Art néolithique, de la Grèce commençante, et de Villard de Honnecourt en plein Moyen Age. La loi des rythmes artistiques (ou les obscures forces de vie) ramènent à travers les siècles les mêmes façons de voir et de « rendre ».

La preuve, c'est qu'il arrive un moment où, pour trouver la route, nos néo-primitifs se détournent de l'Art archaïque, qui n'est lui-même qu'image ou reflet : ils la demandent directement à l'homme et à la nature vierge. Prenons contact avec les vieux mondes qui sont la jeunesse du Monde. L'antique et intact pays d'Armor, la Bretagne, où Gauguin va s'établir en 1886, apprend à simplifier pour agrandir. Et bien plus loin, l'île heureuse du Pacifique, Tahiti, couchée sous les manguiers, s'offre à lui en manière de « verdure » comme une tapisserie de splendeur inédite (1891, 1895). Et la race est en harmonie avec le cadre. Allons fraterniser avec les peuples primitifs qui habitent ces Edens. La laide civilisation n'a altéré ni leur costume, ni la ligne de leur corps, ni le rythme de leurs gestes, qui vient tout droit du fond des âges : bretons granitiques du Pouldu et de Pont-Aven, indigènes de la Malaisie taillés en poteau, telle la femme aux mangos, Arïî Vahiné, qui semble sortir du Paradis terrestre. « La barbarie est pour moi un rajeunissement », dit Gauguin, qui s'en va mourir en 1903 à Taïohaé dans une des Marquises, bercé sur la grande houle par la jeunesse du globe (fig. 75).

Alors, son dessin simplifié a la largeur de la synthèse et une sorte de grandeur classique. Tout le tableau obéit à

un rythme et s'offre d'emblée à l'intelligence. Le cerne, très appuyé, limitateur des plans, enserre de défini la forme. Dans ce cloisonnement s'étalent des teintes d'éclat sauvage, harmonies puissantes de jaune cuivré, de brun rouge

Fig. 75. — GAUGUIN. Tahitiennes sur la plage.
(*Musée du Louvre*).

Vers 1892. Barbarie, solitude et silence. Formes élémentaires, hébètement des visages, et luxe sauvage des tons (le rouge des pareos devant l'outremer du Pacifique) disent la terre édénique où l'artiste est allé par deux fois (1891 et 1895) se retremper dans la jeunesse du monde.

ou d'outremer. Le ton n'est ni dissous en complémentaires comme chez les impressionnistes, ni modulé en lui-même comme chez Cézanne, mais respecté dans sa note propre, posé à plat, largement, comme les tons de la verrière (fig. 76 et 77). Voilà bien cette fois le synthétisme intégral : celui de la couleur sur celui de la forme. Car la ligne est jetée de telle sorte qu'elle suggère spontanément une plas-

tique, et l'à-plat le volume puissant. Gauguin n'a-t-il pas taillé au couteau dans le Finistère, aux îles Marquises, de rudes images de bois? Sur cette mosaïque de larges tons purs la couleur s'exalte merveilleusement. La composition

Fig. 76. — CLAUDE MONET. La meule.

1893. De la série des « Meules », comme il y a la série des Cathédrales de Rouen, des Peupliers, des Nymphéas, etc... Effet de vibration solaire, où la forme, dissociée en petites touches vrombissantes, perd sa densité. Meule impressionniste à comparer avec celle de Gauguin. *Photo Durand-Ruel.*

a donc sa loi en elle-même, non par rapport au monde extérieur, qui ne lui est plus qu'un thème initial. Aussi, qu'importe la déformation? Qu'importe que Vahiné ait des pieds de plantigrade comme l'Adam de Masaccio sortant de l'Eden? La calligraphie académique est morte. Il n'y a pas de laideur, il n'y a que des surfaces expressives dans le monde que la civilisation n'a pas souillé.

Surfaces décoratives aussi. Et c'est encore une réaction directe contre l'Impressionnisme, si éloigné de ces effets. Gauguin a dans sa chambre du Pouldu, en petites images, de vastes décorations de Puvis dont il se sent ici l'héri-

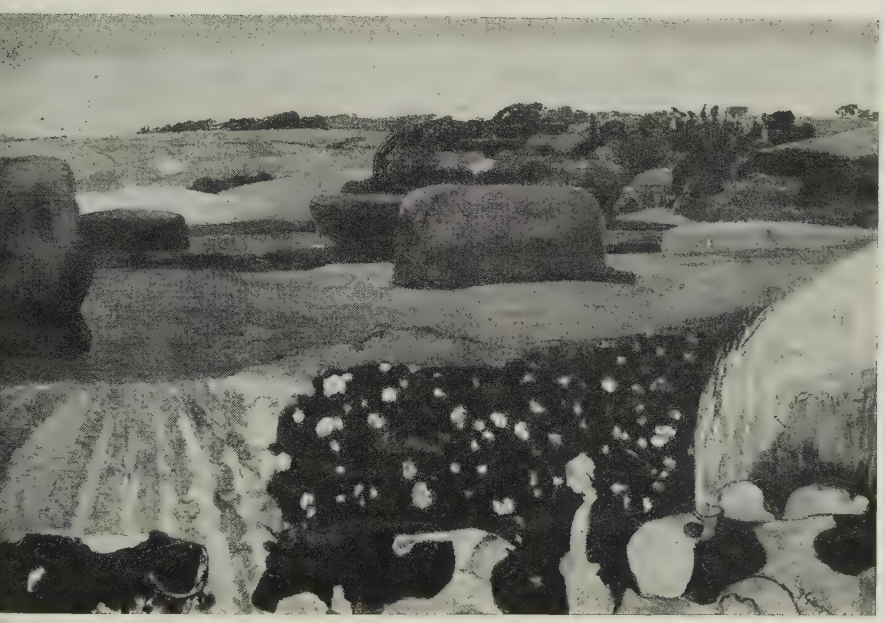


Fig. 77. — GAUGUIN. Les meules.

Vers 1889. Meules contraires à celles de l'impressionniste Monet; aperçues autour du Pouldu, dans la Bretagne sobre et puissante, par un peintre qui unifie la forme et simplifie le ton, vigoureusement. *Photo Vizzavona.*

tier. Or la stylisation est l'essence même du décor. Ses teintes plates, taches ardentes juxtaposées, il les clôt fortement par le cerne, que Cézanne syncopait. Ainsi la forme a une lisibilité immédiate, même de loin, et l'arabesque, la silhouette, devient souveraine. C'est toute l'esthétique du vitrail, dont Gauguin souhaitait ardemment qu'on lui commandât des cartons. La composition étalée

en largeur, comme une frise, le calme statique des poses et le rapprochement des plans, font d'autre part de ces toiles de superbes cartons de tapisserie.

On remarquera qu'en général Gauguin comme Cézanne répugne à la profondeur. Leurs paysages mêmes rapprochent les choses de notre désir. Chez Cézanne, la montagne limite la mer de l'Estaque comme l'horizon de Vauvers. Chez Gauguin, même en plein Pacifique l'horizon, qui monte très haut comme un écran tendu, limite au plus près l'infini de la mer. Ce n'est pas là-bas, mais tout près, sur la plage, que réside l'intérêt; et s'il y a ici un infini, c'est dans le rêve silencieux des Maoris. Par là encore ces tableaux rejoignent la tapisserie.

Ainsi, synthèse, archaïsme, stylisation décorative, que de saveurs (malgré tout) dans cette œuvre sauvage qui évoque les mondes, de la Bretagne au Pacifique, et les siècles, du Moyen Age à la barbarie contemporaine! Mais peut-être cette richesse n'est-elle au fond qu'inquiétude. C'est pour cela sans doute, et aussi parce que Gauguin a horreur de la perfection académique, que son œuvre a un aspect final d'inachevé, et qu'une mélancolie y est épandue. Décidément cet art sauvage n'est encore pour la peinture française qu'une cure. A quand la plénitude heureuse?

A cette réaction contre l'Impressionnisme collabore le hollandais Van Gogh, bien qu'il ait tout d'abord subi la séduction et « divisé ». Précisément l'exemple est saisissant de ce paroxyste de la lumière dans l'éclat des tons purs, qui va au synthétisme sans se renier. Même à Arles (1888) où l'attire « le dieu Soleil », en pleine mystique du jaune, au milieu des tournesols immenses comme des astres, dont les chromes crus ou rompus éclatent sur des fonds bleu de roi ou bleu Véronèse, il cerne lui aussi tout

comme Gauguin et ses chers japonais, simplifie à outrance jusqu'à la caricature, ne cherche que l'essentiel à coups d'indications sommaires. Devenu Provençal par goût de

Fig. 78. — VAN GOGH. Paysage avec trois arbres.
(*Collection vrivée*).

Vers 1890. Art impressionniste par la multiplication des touches, peinture aux tons purs qui décompose la lumière (non la couleur) provençale, mais qui par la vertu constructive du dessin nous rend le sens de la masse et du relief dans l'espace.

la rutilance, il continue de résumer avec la force de l'École de Pont Aven (fig. 78).

Ce retour universel au « style » suit des voies qui ne sont paradoxales qu'en apparence. Regression des valeurs rationnelles? Oui, mais pour refaire, dit la jeune École, un nouveau classicisme. Néo-archaïsme préraphaélite, gothicisant, tahitien, bientôt préphidien, mycénien, égéen,

égyptien, et enfin nègre? Oui, mais pour recommencer pas à pas le chemin qui mène à Poussin, à Versailles, à Monsieur Ingres. On ne veut revenir en arrière que pour repartir, après avoir retrouvé la vraie voie. C'est logique, s'il est vrai que dans l'expérience historique le Primitif n'est que le Classique en puissance. Le Synthétisme archaïsant reprend par la base l'art latin de construire.

Ce retour au style par la synthèse après la déliquescence lumineuse, vers 1880-1895, n'est, semble-t-il, qu'affaire de technique. Aussi peut-on s'étonner que l'Histoire parle de Symbolisme à propos des artistes qui nous ont rendu la force de construire. Synthèse, Symbole, c'est définir tantôt par la technique tantôt par l'inspiration : perpétuelle équivoque, qui pèse lourdement sur l'Histoire de l'Art.

Et pourtant il y a simultanéité. Sans doute Cézanne est aussi anti-symboliste que Courbet, et plus que l'Impressionnisme, dont l'informulé permettait l'évasion. La Peinture paraît ne suivre que de loin le mouvement littéraire qui vers 1880, avec Verlaine, Mallarmé, Moréas, essaie de chasser l'objectivité précise et sèche du Parnasse, les brutalités du Naturalisme, en retrouvant le sentiment et ses délicatesses, le voilé, l'inquiétude des résonances lointaines, bref l'esthétique si pénétrante de la suggestion. Malgré tout, le Synthétisme a aidé l'évasion. Elle était déjà commencée. Manet lui-même avait fait dès 1876 le portrait de Mallarmé, rêveur bleu dans la buée de son cigare. Rien n'est fini et tout y est, y compris la profondeur de la vie intérieure(fig. 79). Et dans son œuvre postérieure à 1875, cette passion des tendres gris-perle, cette recherche du non-défini, rien ne dit que l'Esthétique nouvelle n'y soit pour quelque chose. Mais Fantin-Latour voyait plus loin que lui. Déjà vers 1870, par sa technique

linéaire aux doux effets de gaze il évoquait de l'au-delà, faisait palpiter la pensée fraternelle autour des écrivains (Verlaine) ou artistes de son temps, réunis autour d'une

Fig. 79. — MANET. Portrait de mallarmé.

(*Musée du Louvre*).

1876. Vivement et largement brossé par un peintre qui sait que la vision définie est toujours incomplète, et qui enveloppe ici de la fumée du cigare, du vague de la méditation, des tonalités évocatrices du bleu, même d'un décor vaguement japonais, le songe du grand symboliste. *Photo Giraudon.*

table en ces portraits collectifs qui insinuent dans une formule hollandaise l'esprit invisible. Comme lui, Carrière a connu, aimé, portraituré Verlaine ; mais son art, qui renonce à la couleur pour la nuance, laquelle est réticente, reste cependant trop direct même sous le « sfumato » : il chercha vainement jusque dans la suie la vertu verlainienne de la suggestion.

Mais un de ses contemporains y excelle. C'est l'étrange artiste, chargé de pensée, qui définit la Peinture « un silence passionné », ses tableaux des « mystères », et fut obsédé du sphinx et de la sphinge : Gustave Moreau. Il va sans dire que son disciple, Puvis de Chavannes, crée spontanément le symbole. Ce n'est pas seulement parce qu'il le cherche dans les grands sujets, qui remuent sur le mur des monuments publics les mystères de la pensée, mais parce que le silence de la forme et de la couleur laisse écouter la douce mélodie qui parle à l'âme. Il faut que cet art, qui a horreur de l'imitation, ait une vertu suggestive bien essentielle pour qu'elle ne s'évanouisse pas dans le cloisonnement de la ligne sous les nappes de clarté grise.

Mais c'est un vrai métapsychisme cette fois qui fait fleurir en accords musicaux de tons purs, topazes, lapis, émeraudes, brusquement rapprochés, les pastels éblouissants d'Odilon Redon. Car il lui faut la spiritualité radieuse du pastel. Irréalisme de visionnaire. Dans ces bouddhas et ces fleurs d'hallucination réside « toute la logique du visible au service de l'invisible » (Redon). Il s'enivre des laques du Japon, de l'outrance de Delacroix, du rêve inassouvi de Chasseriau et de Gustave Moreau, puis demande aux vénéneux comme Baudelaire, aux hermétiques comme Mallarmé, qui est son ami, « aux créateurs d'ouragans sonores comme Wagner », d'achever son ivresse, d'ailleurs aussi solidement organisée qu'une dionysie classique. Le peintre des « Yeux Clos » ouvre les nôtres sur des mondes inconnus (fig. 80). La musique y est souveraine. Comme lui, Puvis de Chavannes et Fantin Latour font de la musique dans la vie et en peinture. Comme elle leur art, même quand il cerne, se place « dans le monde ambigu de l'indéterminé » (O. Redon). Nous

voici donc revenus à ces correspondances cachées que Baudelaire discernait déjà chez l'ami de Chopin, Delacroix, et qu'il révélait en un sonnet célèbre qui n'a cessé de hanter nos jeunes Écoles. Littéraire ou artistique, chez

Fig. 80. — ODILON REDON. Les yeux clos.
(*Musée du Louvre*).

Le « Symbolisme » en 1890. Vision saisissante d'un halluciné, qui demande la suggestion de l'au-delà, non seulement au dessin de la pose et des yeux clos, mais encore au parti étrange d'éclairage, au halo, aux tons en sourdine sur le fond bleu de nocturne.
Photo Giraudon.

Verlaine ou Fantin-Latour, chez Mallarmé ou Redon, le Symbolisme est une transposition musicale. En peinture comme dans la poésie de Verlaine, « l'imprécis au précis se joint » pour créer « de la musique avant toutes choses ». L'art invisible prête son esthétique à celui qui ne vit que par les yeux.

Depuis 1890 le Symbolisme emprunte son langage aux dialectes artistiques opposés : au Synthétisme issu de Cézanne et de Gauguin, à la notation dispersée de l'Impressionnisme. C'est que l'une et l'autre technique, chacune à sa façon, donne de l'implicite. Parler peu mais en mots denses, c'est faire entendre plus qu'on ne dit, c'est ouvrir la porte à l'évasion. Voilà pourquoi l'art résumé de Gauguin lui fut si propice. Les superficiels ont pu le juger sans pensée comme celui de Cézanne. Si l'artiste, le vrai, dit-on, est celui qui a l'intuition d'une réalité profonde dont les dehors des êtres ne sont que les signes, nul, semble-t-il, ne fut moins symboliste que lui, qui ne veut que retrouver les secrets de la peinture. Mais regardons. Il grave à l'eau-forte les traits de Mallarmé (1891), et la profondeur des deux âmes s'y révèle en résonances indéfinies. Il est en contact vers 1890 avec les symbolistes littéraires. Le mystère des choses très anciennes enveloppe ses tableaux bretons qui semblent pris, comme le Christ en croix, dans le granit des Calvaires (fig. 81). Un rêve perpétuel immobilise ses tahitiens couchés sur la rive du Pacifique devant la grande houle. « La vie en plein air, mais cependant intime..., dit-il lui-même, ces femmes chuchotant, ces couleurs fabuleuses, cet air embrasé, mais tamisé..., cela existe comme équivalent de cette grandeur, profondeur, de ce mystère de Tahiti. » Silence d'Armor, silence tropical, lourd de présences invisibles, de tout son art silencieux se lève une évocation vers des lointains. C'est un art réticent, en son contour, en son à-plat, qui tous deux imposent la sensation d'inachevé. La terreur mythique habite en lui lorsqu'il peint « L'Esprit des Morts veille » (1893); et son Livre de Noa-Noa, que conserve le Louvre, déborde d'au-delà.

Ainsi le XIX^e^ siècle finissant se repose de la poursuite

des réalités directes dans ce goût des états diffus de la pensée, dans cette esthétique du silence, ce calme général de la composition, ces regards lointains, ces

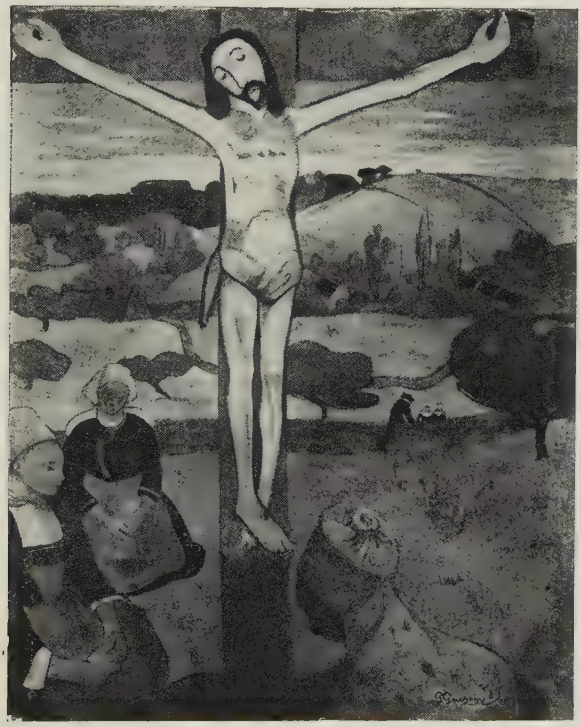


Fig. 81. — GAUGUIN. Le christ jaune.

Peint au Pouldu en 1889 par un artiste qui veut secouer la science apprise, se réfugie vers l'art « primitif », vers les Calvaires en granit de la fruste Bretagne, et cloisonne ici, non seulement la forme générale, mais les plans colorés qui la construisent.

Photo Vizzavona.

résonances indéfinies qu'éveillent le balbutiement du dessin, l'éclat ou au contraire l'assourdissement du ton, le tremblement de la touche et les remous d'ombre.

Toute l'École de Pont-Aven semble s'inspirer du double

caractère de la vieille Bretagne des Calvaires : spiritualité et vigueur. Elle associe donc Synthétisme et Symbolisme, cherchant (et précisant) le sens caché sous l'image,

Fig. 82. — ÉMILE BERNARD. Les bretonnes.
(*Musée du Luxembourg, appartient à M. Maurice Denis*).

Peint à Pont-Aven dans le voisinage de Gauguin. Forme élémentaire et massive, fortement cernée, construite en tons tranchés de blancs et de noirs, et posée en perspective montante sur un terrain simplifié. Retour à la jeunesse pour refaire la Peinture française.
Cl. Archives phot.

fortement construite à l'exemple de Cézanne et de Gauguin, massée, tranquille et décorative. Ces artistes, très conscients d'où ils viennent et de ce qu'ils veulent, le disent en des livres de talent qui sont les chartes de la Jeune École. Gauguin, reclus et sauvage comme Cézanne, aimait à se commenter (sans se définir) la plume à la

main. Eux, aiment écrire sur Cézanne et Gauguin reconstructeurs de l'École française, et livrent au Naturalisme, qui « copie bêtement ce qu'il voit comme il le voit »

Fig. 83. — MAURICE DENIS. L'ANNONCIATION.
(*Musée du Luxembourg*).

Symboliste chrétien et néo-primitif subtil, qui se souvient à propos, pour renouveler l'Evangile, d'avoir vers 1890 participé au mouvement cézannien et de Pont-Aven, simplifie a ligne, « synthétise » la forme, plaque comme au pochoir de larges accords d'orangés, de rouges et de verts, bleutés dans les ombres ou exaltés dans les lumières, et qui aboutit à un classicisme d'ordre nouveau.

(M. Denis), à l'Impressionnisme, qui n'est à leurs yeux qu'un Naturalisme invertébré, un combat sans merci. Réconciliés avec la civilisation, grands liseurs, grands voyageurs, humanistes et italianisants, historiens de l'art ou critiques d'art, ils sont le Synthétisme symboliste greffé sur la plus haute culture. Émile Bernard, qui fré-

quenta Cézanne à Aix et Gauguin à Pont-Aven, déclare la guerre par la parole, par la plume, par l'exemple, à la déliquescence impressionniste, et dans sa passion de la forme construite, classique, toujours soutenue par l'Esprit, en arrive à prêcher le dogme de l'imitation, c'est-à-dire de l'originalité dans l'imitation, tout comme Vasari, comme les bolonais, comme Poussin (fig. 82). Maurice Denis, camarade de lycée de Lugné-Poë, fait servir ouvertement à des buts spirituels la forte technique qu'il s'est formée avec les souvenirs de Cézanne, quitte à cultiver la Renaissance florentine dans sa plastique du nu. La poésie des Mythes de l'Ame (Psyché), de l'Évangile (Annonciation ou Nativité) n'a jamais trouvé plus pure expression que dans ces formes pleines, sur lesquelles se plaquent comme au pochoir de larges accords d'orangés, de rouges et de verts, tour à tour mordorés ou bleutés dans les ombres, et exaltés dans les lumières (fig. 83 et 94). Pendant ce temps le puissant Séruzier, qui écouta aussi à Pont-Aven la parole du Maître, cherche dans la forme massée, stylisée, sans mouvement, la synthèse décorative et les sourdes résonances. Ainsi, par des voies différentes, c'est toujours vers la suggestion spirituelle dans « un nouvel ordre classique » que ces novateurs acheminent la peinture française.

Mais voici le paradoxe. C'est l'Impressionnisme qui peut-être se prête le mieux par sa technique aux façons de sentir qui semblaient lui être le plus étrangères. Le monde n'était pour lui qu'un jeu de pures apparences. Voici que la peinture française lui emprunte ses moyens pour découvrir derrière elles comme derrière un voile, le caché. L'analyse par petites touches, conduite selon le sens intime de chacun, s'allie à un sentiment délicat pour composer un art très pénétrant, habile aux états fugitifs

des choses et de l'âme. A dire vrai, l'art de Claude Monet approchait l'indicible, en tremblant. L'art nouveau, hérité de lui, est un art tremblé.

Fig. 84. — VUILLARD. Le déjeuner.
(*Musée du Luxembourg*).

Artiste du groupe des « Nabis » (vers 1892), pur harmoniste de la couleur, qui, avec Bonnard, se sert encore d'une technique impressionniste, mais pour exprimer le rêve « symbolique » de Pont-Aven. Un seul personnage, insouciance du mouvement, délicate musique de chambre, qui dit, à petits tons accordés, l'intimité du chez soi.

Il est déjà remarquable que l'Impressionnisme ait attiré les délicats de l'École de Pont-Aven. Comme Cézanne « à l'odeur de bouc » (A. Salmon), Gauguin était un

robuste sauvage. Mais autour de lui, autour d'eux, des natures fines à qui répugnait comme à eux le fétichisme naturaliste du fait, mais aussi la force massive, ont accueilli l'art de l'analyse pour dire au cœur des choses subtiles. Ce sont les Nabis ou Prophètes de 1890. Le groupe de Bonnard et Vuillard (vers 1892), tout en étant

Fig. 85. — HENRI MARTIN. Le crépuscule.
(*Sorbonne, Galerie des Sciences*).

Union savoureuse de la technique hachée et de la décoration murale aux larges effets. Vibration du détail dans l'ampleur de l'ensemble. La facture impressionniste au service d'une vision à la Puvis de Chavannes chez un toulousain qui refit souvent à Paris le rêve palladien.

disciple de Gauguin, se rattache techniquement à l'Impressionnisme. Purs harmonistes des couleurs, décorateurs nuancés, chercheurs de nuances même, qui excellent aux intimités du chez soi, dans une chambre où une figure unique se répercute en petites valeurs indéfinies. Musique de chambre aux tons délicats (fig. 84).

A plus forte raison les héritiers plus directs de l'Impressionnisme. Le « divisionnisme » à la façon de Pissaro

excelle aux Géorgiques qui frissonnent sous les peupliers des vallées pyrénéennes, à la pensée qui palpite sous les

Fig. 86. — LE SIDANER. La table.
(*Musée du Luxembourg*).

Technique empruntée du Pointillisme, facture morcelée, hachée, mais qui pratique le mélange pour dire avec plus de douceur tout ce qui palpite dans le silence et la nuit. Peintre subtil des nocturnes tremblés de Versailles et de Venise. Art tout en sourdine, qui ne voit et ne dit que du secret. *Cl. Archives phot.*

oliviers pendant qu'Anatole France lit son œuvre à ses amis, à la mélancolie du soir sous les pins maritimes tandis que le berger regarde le soleil descendre dans la Médi-

terranée (fig. 85), même à la poésie du Travail chez les robustes terrassiers qui défoncent la place de la Concorde (Henri Martin). — Voici venir en même temps, avec Duhem et Le Sidaner (fig. 86), les nocturnes tremblés de Venise,

Fig. 87. — ERNEST LAURENT. PORTRAIT DE FEMME.

La technique impressionniste appliquée spontanément par un disciple de Seurat au visage féminin, sur lequel elle tend le voile frissonnant du mystère. Art d'incantation.

les crépuscules de Versailles, peints en sourdine par les poètes du doux silence. — La technique survit même dans le genre que l'Impressionnisme avait délaissé pour te paysage : le Portrait (Ernest Laurent). La division du don et la multiplicité des touches, pratiquées dans l'esprit de Seurat, ne sont plus que gaze légère, frémissant sur les figures sans contour précis, toutes de réserve et d'inti-

mité (fig. 87). — Enfin il se prête aux causeries voilées de lilas, de violet et de mauve, qui sont des tons confidentiels, dans les parcs mélancoliques où nous mène un portraitiste de Verlaine, M. Aman Jean ; et c'est, à la cantonade, un retour de Watteau. Ce chuchotement tendre, cette sorte d'incantation, voilà encore de la musique transposée : musique encore, musique toujours, reine d'une époque où la poésie elle-même aime avec Verlaine les « romances sans paroles ». Cet art à petites touches furtives, fils du secret et de la solitude, contemporain de Fauré, de Duparc et de Debussy, c'est vraiment la musique du silence. Depuis les constructeurs puissants comme Gauguin, qui distinguait entre la partie littéraire et la partie lyrique d'un tableau, celle-ci étant tout ce qui ne peut se décrire, et qui plaquait de larges accords, jusqu'à ces praticiens fiévreux de la petite note assourdie, le Symbolisme est essentiellement suggestion musicale. Or elle est la fleur de deux techniques opposées qui ne voulaient être au début que des techniques pures. Nous voici loin, avec cette rentrée du mystère et du crépuscule, de ceux qui, comme Monet, « ne vivaient que par les yeux », et de ceux qui ne visaient qu'à rebâtir la forme!

Mais il y eut, pour protester à la fois contre le pur métier et contre la blancheur papillotante où la lumière s'anémiait, une autre vision du monde que le Synthétisme archaïsant et le Symbolisme. Un groupe de peintres découvre à nouveau, vers 1895, la beauté du sombre, l'expression subtile ou puissante des gris et des noirs. Il se sert, pour dire ce qu'il sent, du clair-obscur plutôt que de la couleur, et y exerce toute la virtuosité de l'estompe. Il pose les tons sur des dessous, et moins des tons que des rapports, par lesquels il construit fortement.

C'est la rentrée des valeurs dans la peinture française, et avec elles celle de l'âme. Car il n'est rien de tel pour sonder la vie intérieure que de se pencher sur les pé-

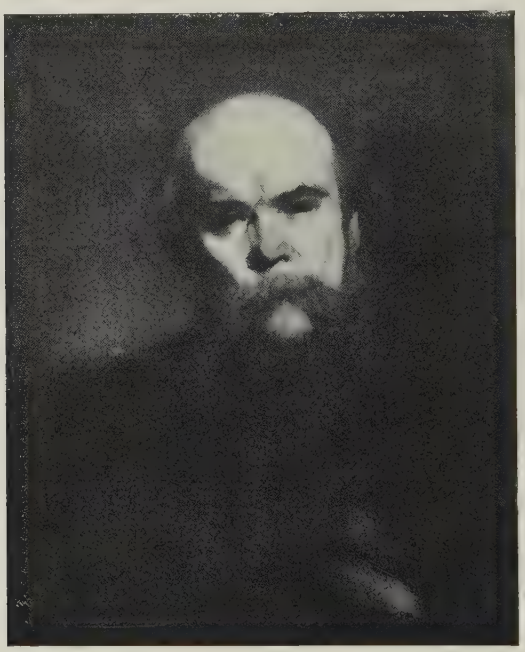


Fig. 88. — CARRIÈRE. Portrait de verlaine.
(*Musée du Luxembourg*).

Accord merveilleux de l'art avec le sujet. Il sait que l'expression définie n'est jamais complète, il applique au poète des « Romances sans paroles » la sourdine des tons gris et bruns, au maître du Symbolisme l'esthétique voilée de la suggestion, et sur la forte structure des plans jette l'enveloppe du « sfumato ».

nombres. Et du coup on revient dans les sanctuaires où les peintres d'autrefois nous parlent toujours ce langage grave : les musées. Naturellement on y retrouve l'Espagne, surtout le Maître concentré des harmonies de gris, Velasquez. Pourquoi d'ailleurs ces tons répugneraient-ils tout à fait à l'Impressionnisme ? Velasquez lui-

même témoigne du contraire. Il n'est que de les moduler en les pénétrant de transparence. Chez certain peintre de ce groupe, même la magie lumineuse des soirs sur

Fig. 89. — CARRIÈRE. MATERNITÉ.
(*Musée du Luxembourg*).

Peinture monochrome, toute en « valeurs », qui fait émerger de l'ombre fuligineuse le baiser de la mère, le front pur de l'enfant. Art de spiritualité, qui cherche l'âme dans le« clair-obscur », mais semble chercher le clair-obscur dans la fumée et la suie. Il construit solidement ses plans sous le voile, en oubliant un peu la délectation propre de la peinture.

la primitive Hellade en est en quelque manière un héritage.

Alors se révèle, vers 1895, le tendre poète des Maternités, Eugène Carrière. A l'analyse des surfaces il préfère les remous d'ombre, comme Rembrandt. Tel est le portrait de Verlaine, son ami, où la figure du pauvre

Lélian se lève d'un fond noir de douleur comme une apparition. Toujours, de la triste buée fuligineuse émerge mystérieusement la note rose ou blême qui émeut jusqu'à l'angoisse. Mais ce voilé, qui tremble comme le vers de

Fig. 90. — CHARLES COTTET. MESSE BASSE EN BRETAGNE.
(*Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris*).

Talent constructeur et triste, dont les ressources d'expression conviennent merveilleusement à la Bretagne du granit, des ciels gris, des mers sauvages, et des bretons massifs comme des menhirs. Contribua à ramener dans la Peinture française les valeurs sombres et la forme solide, pour exprimer une âme millénaire. *Photo Bulloz.*

Verlaine, enveloppe une construction robuste, toute en volumes, la saillie lumineuse des lèvres maternelles pour le baiser, les mains qui étreignent, le front pur de l'enfant (fig. 88, 89).

La clarté impressionniste vibrait sur l'écoulement universel, mais les valeurs sombres vont bien à ce qui dure. Le sens du permanent, qui est classique, revient en

même temps que le goût des tons qui sont ceux de la Terre et du Roc. Alors, chez Cottet († 1924) voici de nouveau après Gauguin l'heure de l'âpre et dure Bretagne. Mais tout y a maintenant la masse rude du granit. La

Fig. 91. — LUCIEN SIMON. Le menhir.
(*Musée du Luxembourg*).

L'austère Armorique traduite par un disciple de Fr. Hals et de Velasquez en clartés froides, gris mélancoliques, et noirs graves, où éclatent des notes d'ardeur sauvage qui évoquent la mystérieuse primitivité de cette race de Bigoudens.

bretonne vêtue de noir qui passe entre le ciel lourd et le roc triste est comme un menhir en marche (fig. 90). Inutile de dire que Cottet ne « divise » pas. Stabilité, durée, opacités sur la terre mélancolique ou sur la mer tragique s'associent, par une logique immédiate, au sens de la douleur humaine. Alors aussi renaissent chez lui spontanément les ordonnances émouvantes du Moyen

Age, triptyques et Sépulcres. — Plus clair que Cottet est Lucien Simon, le beau disciple de Velasquez. Mais un

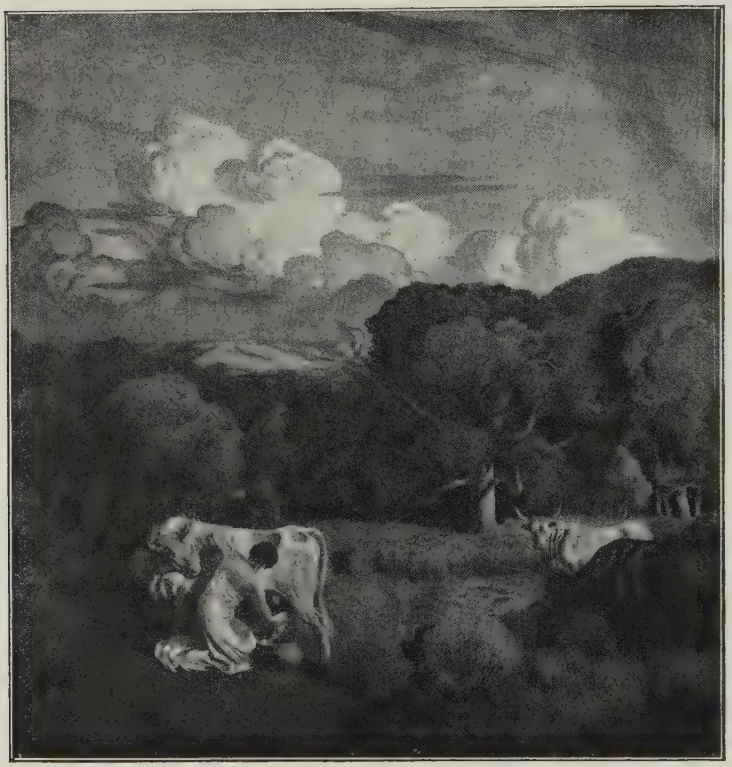


Fig. 92. — RENÉ MÉNARD. La vie pastorale.
(*Université de Paris*).

Peintre humaniste, qui revit les Géorgiques de la primitive Hellade, les dessine en formes pures de bas-relief, dans un décor tout méditerranéen que dorent les feux du couchant et que l'automne roussit. Peinture chaude et sombre sur des dessous brunâtres, bien faite pour ce paysage historique à la Poussin, où règnent les siècles, la Latinité et ses rythmes stables.

peu triste aussi est le vent qui claque dans les tabliers noirs de ses Bigoudens au facies rond et dur, comme taillé dans le bois. Le trait ici, qui est âpre, soutient tout (fig. 91). — Compacte aussi est la masse chez Méheut,

même chez Lemordant, peintre de la Bretagne lumineuse et heureuse (tout comme chez le sculpteur Quillivic), quand ils scellent sur le sol primordial la race robuste d'où ils sont eux-mêmes issus.

Mais plus encore que la Bretagne, la Méditerranée, pays des dieux, est classique. Elle l'est par ses motifs, par ses larges plans, « par ses formes bien rythmées et ses éclairages stables ». Cézanne le savait, qui s'était réfugié en Provence. Aussi a-t-elle son poète : poète des harmonies du soir sur la « Terre antique » aux premiers âges du monde, lorsque des Géorgiques passaient lentement dans le paysage roussi d'automne (René Ménard). L'Impressionnisme, qui reste acquis, les imprègne de ses dernières lueurs, mais cette fois c'est lueur du couchant, chaude, dorée par l'heure et par le brun des dessous. Un rythme large de Cosmos, une sérénité qui repose sur le sentiment de la durée des siècles, la majesté d'une ruine, des tons crépusculaires sur un univers fauve, c'est un peu de la grande harmonie de Poussin qui nous est rendue. Et comme tout se tient, pensée ou sentiment, art ou technique pure, ces peintres de la Bande Noire peignent rarement par tons divisés et petites touches, mais le plus souvent par grands remous et à large brosse. Ils visent moins à la vibration qu'à la stabilité. C'est pourquoi ils bâtissent sur des préparations, à l'exemple des Vénitiens et de Poussin, comme pour l'Éternité.

CHAPITRE VII

LES COURANTS DE LA PEINTURE CONTEMPORAINE

Le temps est fini d'un idéal unique comme au Moyen Age. Jamais certes il n'y eut tant de talent, de jeunesse et d'ardeur. Tout les stimule. D'abord la prolifération des Salons à tous les coins de Paris, à toutes les saisons de l'année. Celui de la Société des Artistes français les accueille après contrôle. La création du Salon des Indépendants en 1884, du Salon d'Automne en 1903 et du Salon des Tuileries en 1923, sans compter une foule d'expositions latérales, est venue les exalter par le régime plus ou moins déguisé de la porte ouverte. Pouvoir montrer à Paris et au monde ce qu'on fait, assurer à son œuvre une vie publique sur la place, durant un mois, quelle poussée pour la fièvre créatrice! Mais aussi quel encouragement à frapper fort, pour forcer l'attention parmi la multitude des exposants et devant celle qui passe! L'Effet s'impose à qui doit, pour réussir, battre l'estrade, et le « morceau » à qui ne veut pas disperser l'Effet.

Un autre stimulant est l'influence des centres excentriques qui sont les berceaux de la Jeune Peinture : Montmartre et Montparnasse. Contre l'art d'École ou simplement de tradition, se dresse avec violence celui qui est né de la Bohême, en marge, dans la liberté sainte de l'instinct. Le génie, n'est-ce pas le sincère, donc le spontané? On sent même dans l'atmosphère des deux « collines » parisiennes cette idée diffuse, que le vice et la misère ont une vertu libératrice. Dans les vapeurs même de l'alcool une dionysie peut fleurir, comme une fleur dans

le fumier. Mais il faut distinguer deux Montmartre. D'abord celui de la fête brillante sous les lampions. De la folie montmartroise était né déjà vers 1890 l'art de quelques grands révoltés qui avaient contribué (dit-on) à

Fig. 93. — UTRILLO. Rue du mont-cenis, a montmartre.

xx^e siècle. Passion du vieux Montmartre, où était naguère (comme aujour l'hui à Montparnasse), selon le dogme de la Jeune Ecole, le nid de la Jeune Peinture. Art enfantin et habile, qui joue des tons sourds de l'hiver, du blanc sale de la neige, du gris lépreux des murs, pour dire la solitude pauvre où niche la Bohème, mère du Génie. « Expressionnisme » ultra-moderne. *Photo Bernheim jeune.*

emporter la Bastille : art vibrant, dessin électrique, coloris papillotant. La vision de Renoir s'était faite au Moulin de la Galette, celle de Willette, de Chéret, de Toulouse-Lautrec, de M. Forain lui-même (paraît-il) au Moulin Rouge. Puis, plus haut, sur la Butte, il y a celui de la rue, où le crayon bourru de Steinlen s'abat sur l'ouvrier, en s'écrasant ; celui du « Maquis », d'où se sont échappés

les « Fauves », aujourd'hui consacrés par une partie du goût public. Là travaillait, avec son pauvre cœur sursaturé d'alcool, le peintre des volets verts, des tuiles rouges sous les arbres rabougris, Maurice Utrillo (fig. 93 et 102). Là, dans un cabaret équivoque, est née la cérébralité la plus volontaire qui se puisse concevoir : le Cubisme. Là, affirment les Jeunes, s'élabore l'avenir.

Et après Montmartre c'est à Montparnasse, entre la Closerie des lilas et le café Coppée, qu'il transporte ses laboratoires, où les étrangers composent des mélanges cosmopolites. Non loin des ateliers de Rodin et de Bourdelle, autour d'artistes très personnels dont la jeune École a fait des classiques, tels que MM. Charles Guérin, Jules Flandrin, autour même de Henri Rousseau l'ingénu, s'est organisé le plus formidable assaut contre les disciplines que protège l'Académie des Beaux-Arts. Et pourtant voici le paradoxe : nulle part il n'y a plus d'Académies qu'à Montparnasse. C'est même le pays des Académies libres. On y pose le modèle, et en attitudes classiques. Souvent les photographies des « immortels chefs-d'œuvre » du passé, c'est-à-dire de toujours, s'accrochent aux murs comme des exemples. Dans ces antres de révolutions s'instaure une discipline, se déclarent des principes, et s'affirme le souci de se rattacher à une tradition, bref un Classicisme nouveau.

Enfin, un autre agent du goût contemporain est l'influence des marchands qui, partant de ce principe que la vérité c'est l'opinion, « lancent » par la réclame une École, un artiste. Le Père Tanguy avait « lancé » Cézanne et les Impressionnistes. Rivé par eux à une formule qui fait recette, l'artiste ne voit plus la diversité des aspects du monde. Entre les rues Laffitte et La Boétie se forme, en partie, l'optique d'aujourd'hui. — Or tous ces mouve-

ments qui battent au cœur de Paris entre la Butte, l'Institut, et Montparnasse, ce sont, tout simplement, les pulsations de la vie.

Vie trop innombrable, car deux ferments d'anarchie font de la Peinture française depuis 1900 une poussière d'individus, tout au moins de groupes. L'un, c'est la mort des vieilles disciplines qui forgeaient à la personnalité une armature, l'autre, la passion de la recherche pour en retrouver de nouvelles. La peur de la stagnation entraîne les jeunes à renchérir de vitesse vers la nouveauté. Rien que des expériences successives et brèves, qui après cinq ou dix ans tombent dans le gouffre de l'oubli. On cherche l'œuvre ou le groupe d'œuvres qui condense à la fois assez d'acquisitions techniques, d'originalité personnelle et de valeur largement humaine, pour durer plusieurs générations, non l'espace d'un matin. Sont-elles possibles après tout, dans un monde frénétique qui est en train de perdre le sens de la durée comme de la distance? C'est déjà beaucoup que d'offrir des visions assez neuves de la beauté du monde pour qu'elles passent comme des éclairs dans la vie électrique qui est la nôtre.

Cependant, pour qui s'élève au-dessus des individus, même d'élite, quelques larges ondes traversent ce crépitement. Le mouvement de fond qui travaille l'art français, plus que jamais las de la déliquescence impressionniste, c'est toujours un immense besoin d'ordre. Le retour s'affirme à la ligne qui détermine, au ton autoritaire, au principe constructif, c'est-à-dire à l'esprit classique. Mais très diverses en sont les manifestations. Pendant que l'Académie des Beaux-Arts, fidèle sans aveuglement à l'esprit de son origine, entretient le culte de l'Humanisme, des valeurs rationnelles élargies, et de la forme, sauvegardée jusque dans la féerie flamboyante des reflets (Paul Cha-

bas, Albert Besnard) et dans la vibration des petites touches (Henri Martin), au dehors une sorte d'Ingrisme maintient chez quelques jeunes le culte du dessin écrit et précis qui chante sa mélodie dans la délicatesse des tons gris (Valloton, P. Albert Laurens). La séduction japonaise vient parfois favoriser ce revenez-y à la ligne subtilement modulée (Pierre Fauconnet).

Mais il va sans dire que le « classicisme » inédit, et le plus décisif, est celui qui prolonge jusqu'à nous l'autorité de Cézanne et de Gauguin. Décisif pourtant par des moyens très variés. Les uns, sous les auspices des Maîtres d'Aix et de Pont-Aven, qu'ils ont connus, font du concret, du solide, selon l'ancienne observance. Le cloisonnisme d'Émile Bernard, dérivé de Gauguin, finit par enfermer une forme volontairement michelangelesque pour dire avec ampleur le « Cycle humain ». Celui de M. Anquetin vise surtout à décorer. M. Armand Point est dévot aux Maîtres de la Renaissance jusqu'à faire du faux vieux, couleur de Musée, plus ambré et plus chaud même que les vénitiens authentiques. Piété « passéiste » aussi fière de son pastiche que le Futurisme de ses audaces agressives. Mais d'autres prennent plus directement comme guides les deux maîtres puissants, et pour entrer dans les voies nouvelles. M. Maurice Denis continue à pétrir dans la brique, dans l'ocre jaune et l'ombre bleue, largement étalées, une forme mi-partie très simplifiée, qui reste très vigoureuse dans la tendresse évangélique qu'elle murmure à nos cœurs, et qu'une clarté éblouissante baigne de spiritualité (fig. 94). Pour dire le paysan de son Morvan M. Charlot construit des formes robustes dans des tons froids, bleutés ou violacés, qui leur laissent autorité (fig. 100). Art austère, statique comme il sied à la rusticité, et qui par delà les « Joueurs de cartes » de Cézanne

donne une descendance originale aux rustres de Louis Le Nain.

L'art de Gauguin, même celui de Cézanne en son esprit,

Fig. 94. — MAURICE DENIS. Le coup de lance.
(*Église du Vésinet*).

Rénovateur de la peinture religieuse, qui rajeunit ici l'iconographie d'un thème ancien par ses souvenirs des bourgades italiennes tourelées, par le néo-archaïsme de la mise en page et du dessin, par l'usage du cerne et des larges tons comme dans le vitrail, et surtout par un sentiment très personnel.

Photo Vizzavona.

ligne essentielle, ton large, forme suggérée ou massée, sont d'essence décorative. Aussi le réveil du sens de la décoration, qui est aux origines mêmes de la Peinture, est-il une des plus saisissantes manifestations du retour général

au Style. Styliser, c'est chercher le style par une grande ordonnance. Il est partout. Le tableau est hanté de la tapisserie, à laquelle il ressemble comme une mosaïque de tons pelucheux (d'Espagnat) (fig. 95); hanté du vitrail, jus-

Fig. 95. — D'ESPAGNAT. La jeune artiste.

Exemple de l'esprit décoratif dans la peinture de la fin du XIX^e^ siècle. Effet de tapisserie, par la composition très remplie, très rythmée, par le piquetage des couleurs fleuries, et par la facture laineuse ou pelucheuse. *Photo Vizzavona.*

qu'à lui prendre le cerne et le ton plat. Paysage, scène figurée, sont pénétrés de rythme et de calme. Le calme, qui stabilise les lignes, les formes, les masses, décore plus que le mouvement, en dépit de Delacroix. Jamais ne fut tant pratiquée l'esthétique du silence. Le sens décoratif remplit, il va sans dire, la peinture murale, qui retrouve sous

les auspices de Puvis de Chavannes le chemin de l'Église, du monument public, mairie, hôpital, musée ou théâtre. Il réconcilie même avec l'autorité du mur le reflet qui bouscule (Alb. Besnard) et le vrombissement éblouissant des petites touches (H. Martin) (fig. 85). Il a même fini par réveiller la technique superbe qui depuis le Moyen Age

Fig. 96. — PIOT. REQUIESCANT.
(*Musée du Luxembourg*).

Résurrection actuelle de la fresque. Des sentiments éternels s'expriment ici avec ampleur dans le langage traditionnel de l'Allégorie et du Nu, par des formes mélodieuses et graves, décorativement ordonnées dans un espace sans profondeur. Tout cela sans préjudice d'un accent très moderne. *Cl. Archives phot.*

excelle à dire largement de grandes choses, sur de vastes parois, aux hommes assemblés : la fresque ample, essence de style. Négligée depuis H. Mottez, voici que MM. Baudouin, Maurice Denis, Bourdelle, Marcel Lenoir, Piot (fig. 96), Marret, Lemasson, P. L. Dusouchet, M^lle^ Elisabeth Chaplin, lui rendent la vie, la vie publique. La nouvelle architecture la sollicite par ses surfaces nues et neutres. Saint-Louis de Vincennes, les églises de Nanterre et de

Bolbec, font ainsi parler le mur selon l'exemple prestigieux de Giotto. Rien d'étonnant que la Jeune École de peinture galvanise la tapisserie et le vitrail eux-mêmes, arts décoratifs par excellence en vertu de leur destination monumentale et de leur technique plate.

Cette immense réaction contre l'Impressionnisme et ses dérivés, c'est-à-dire l'esprit de synthèse venu surtout de Cézanne, a son aboutissement dans une double exaspération de style : le Cubisme et l'art des « Fauves ». Quel que soit le jugement qu'on porte sur les œuvres, sujettes à discussion, le caractère de nécessité confère à cette dernière étape de l'évolution un indiscutable intérêt historique. L'Art des « Fauves », issu entre 1905 et 1910 de l'envoûtement cézannien et ainsi dénommé parce qu'il fit l'effet d'une sauvagerie, s'élève contre les chercheurs de nuances, Bonnard, Vuillard (fig. 84), d'Espagnat, qui perpétuaient à leur manière les délicatesses de l'Impressionnisme. Mais il est bien divers. Avec M. Matisse, fin symphoniste, encore affiné par la leçon japonaise ou persane (fig. 41), posant sur toile blanche sa couleur claire, comme une aquarelle, il renie lui aussi la forme sculpturale. Mais autour de Derain (fig. 97), de Vlaminck (fig. 103), de Friesz, de Braque..., il veut rendre à la peinture française la vigueur par l'expression plastique, cherchée brutalement dans l'exaltation de la couleur crue, épaisse et large, négligeant les valeurs, et combinant des tons sans passages dans une rudesse décorative qui schématise le monde. Tantôt violente de tons, verts acides très nourris, comme chez ce gentilhomme du Quercy, Dunoyer de Segonzac, héritier lointain de Courbet, dont la sève rustique sous les empatements épais sent si fort le terroir; tantôt lépreuse, boueuse, cherchant même la salissure dans des tons verdâtres à hachures brunes qui rappellent

un peu ceux des trecentistes, où leur morbidité n'était que la crise de croissance de la peinture toscane, sa grossièreté magnifique veut être de la puissance : c'est son moyen à elle de reconstruire.

Fig. 97. — DERAIN. Coin de forêt.

Art d'un des pères du « Fauvisme » avec Vlaminck, qui réagit contre l'Impressionnisme et le Pointillisme en reconstruisant les formes dans des tons bruns ou vert acide très nourris.
Photo Bernheim jeune.

Autant dire que cet art pratique volontiers la dissonance. Ni dans leur pigment ni dans leurs valeurs, les tons, verts acidulés, bleus aigres, rouges crus, ne sont faits pour être ensemble. C'est le heurt perpétuel à la loi des complémentaires comme au besoin des accords, c'est-à-dire à des instincts profonds. Or il y a une Esthétique de la discordance : c'est celle du cri, du cri sauvage, ou sim-

plement du cri de surprise sous la secousse. Ainsi, syncope de la ligne, discontinu de la facture, souvent discordance du ton, la peinture contemporaine rejoint la musique contemporaine à la recherche des effets d'inattendu. Mais cela sur masse robuste, toujours.

L'ultime sursaut de reconstruction est le Cubisme. Mouvement excentrique, de vie éphémère, mais d'influence assez durable : né vers 1908, mort en 1917 après avoir fait la gloire discutée de MM. Picasso, Picabia, Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, l'hilarité du grand public et l'indignation de l'autre. Il était fatal qu'à la recherche de la simplification linéaire et spatiale la jeune École en arrivât un jour au style polyèdre : il était déjà en germe chez Cézanne, qui dans ses accès de « synthétisme » prétendait que les aspects du monde se réduisent en dernière analyse à des carrés, des cercles et des sphères. Voici donc que pour réagir contre la sensation impressionniste, un intellectualisme ivre d'abstraction simplifie le volume jusqu'à la géométrie essentielle et fait de la forme humaine ou des choses un entassement de cubes concassés. Et puisque la vieille perspective n'est qu'une convention académique à rejeter, les plans se compénètrent au lieu de se masquer, comme dans les cristallisations géologiques. On représente avec leur triple dimension des choses qui sur la toile ne se peuvent regarder que d'un seul côté. Toutes les surfaces d'un volume à la fois! Nous voici au comble de la cérébralité, dans une atmosphère raréfiée où l'on ne construit que dans le vide. Tout sujet est éliminé, le réel honni, la vision de sens commun reniée pour une pure délectation de formes et de couleurs (non de valeurs) qui s'assouvit, selon M. Gino Severini, dans « l'Esthétique du compact et du nombre ». Objets usuels, équerres, boîtes carrées, rectangulaires, mando-

lines en S (Dufrenoy), ou disques de phonographes... ne la sauraient comprendre que ceux qui « se sont mis dans l'état lyrique de la musique ». Le cubisme est une dionysie mathématique.

Mais si le résultat était ridicule, intéressante, nous dit-

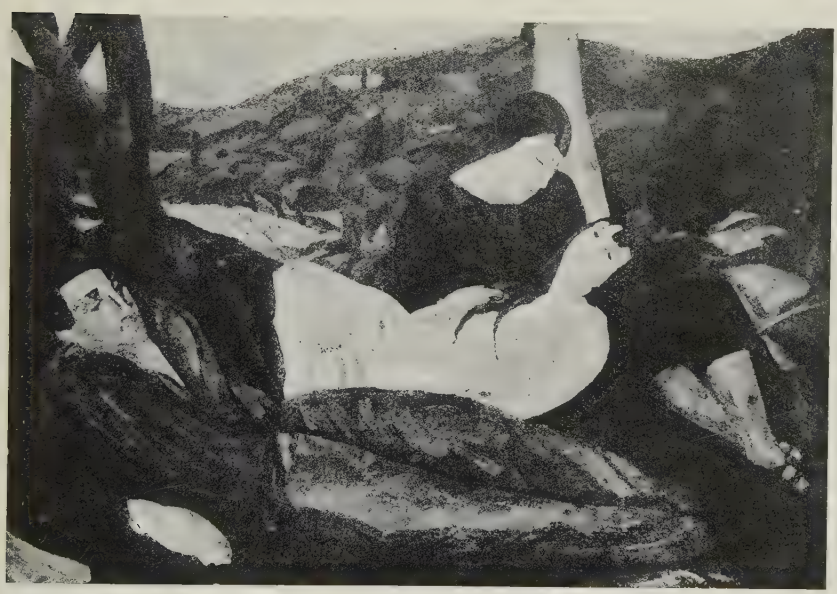


Fig. 98. — LUC-ALBERT MOREAU. Le repos.

Un cézannien qui a passé par le Cubisme et en a gardé (pour dire le repos familial à la campagne) l'austérité de la ligne, la cristallisation de la forme aux plans nets, la vigueur de la touche rectangulaire, et la hauteur de l'horizon sur une composition massive.

on, était la recherche. Les Grecs le savaient, qui disaient à propos du canon Ζέυς ἀεί γεωμέτρει, Dieu, c'est-à-dire la Nature, géométrise toujours. Villard de Honnecourt aussi le savait, qui cherchait sous les formes humaines ou animales la géométrie sous-jacente, comme Pythagore. Lorsque, après les néolithiques et la Grèce archaïque, il schématisait en triangle l'être vivant, il ne faisait il est

vrai que de la géométrie plane. Elle se construit maintenant dans l'espace, voilà tout. Léonard de Vinci, Albert Durer, Bracelli, cubifiaient des académies. Peut-être, nous dit-on, « l'art a-t-il besoin du ferment de l'absurde » (A. Salmon). Peut-être était-il bon que des maniaques de la théorie raffermissent à coups de cubes le sens de la troisième dimension et replaçassent la réalité du volume

Fig. 99. — DUNOYER DE SEGONZAC. — PAYSAGE.
(*Musée du Luxembourg*).

Paysage de solidité rustique, vu par masses, maçonné en pâte épaisse dans des verts violents et acides, et qui puise sa forte sève moins dans le terrain natal du Quercy que dans l'exemple de Cézanne. *Cl. Archives phot.*

sous la surface de l'apparence. La preuve qu'on peut sortir tonifié de cette cure contre l'amorphe serait l'exemple de jeunes maîtres, MM. Lhote, Luc Albert Moreau (fig. 98), De la Fresnaye, qui s'efforcent de ramener l'outrance cubique à la plus vigoureuse tradition classique. Désormais « c'est en profondeur que la vie palpite ».

C'est en tous cas une sorte de Néo-classicisme simplificateur qui entraîne l'art dernier-venu vers la largeur des plans, l'ampleur des ordonnances, ou vers la robustesse

des formes. Il aime à se retourner vers la Majesté antique, vers le Forum (Mainssieux), vers le Théâtre d'Arles (Girieud), et à en faire ressortir à coups de grands partis la Permanence. Qu'il s'agisse de MM. Puy, Asselin, Zingg, des paysages vastes et frais de Paul Flandrin, de ceux de Marquet, où il n'y a rien, que la tranquillité de l'eau étale, du bleu glacé ou du gris perle; qu'il s'agisse des horizons massifs de Dunoyer de Segonzac, construits dans une pâte sombre qui précisément laisse à nu leur structure (fig. 99), des paysans frustes de Charlot (fig. 100), des « compositions » de Déziré, toujours s'affirme le souci de l'équilibre. Si les tableautins de M. Matisse sont d'écriture beaucoup plus allègre (jusqu'à l'ellipse) dans la vive fraîcheur du ton, ses cartons de vitraux aux ondulations immenses sont doués de cette vertu essentiellement classique : le Rythme.

Le Cubisme est vers 1912 le point d'arrivée de la réaction cézannienne. Mais, selon le rythme perpétuel des actions et réactions, surtout en notre pays d'équilibre, la tyrannie de Cézanne a lassé à son tour des jeunes, surtout des femmes, Angèle Marval (fig. 101), Marie Laurençin, dont l'instinct va vers la douceur, la légèreté et la lumière. Pour peindre la jeune fille et l'enfant, qui excluent toutes les duretés, la peinture à l'huile emprunte à l'aquarelle sa limpidité, et les modèle en pleine clarté, sans ombre, dans des tons rares d'éblouissante fraîcheur. Les « modèle » ? non, les module plutôt, et à peine, sans préciser la forme, pour préserver la pudique délicatesse de la tache. Loin aussi des brutalités du Cubisme et du « Fauvisme » la peinture candide de M. Raoul Dufy.

Cet art, avec d'autres, est aussi une protestation contre l'intellectualité excessive qui avait fait prendre la géomé-

trie pour le principe de la beauté parce qu'elle serait le secret du monde. Non qu'il retourne à la servitude réaliste : plus que jamais il transpose, compose une évocation musicale qui se suffit à elle-même. C'est, nous le

Fig. 100. — LOUIS CHARLOT. Bergère.
(*Musée du Luxembourg*).

Peintre des paysans du Morvan, qui connaît Louis Le Nain et Cézanne, et cherche dan les tons froids une forme simplifiée et de relief robuste. Retour à la tradition classique.

savons, la loi de l'art contemporain, mais suivant d'autres partis. Il ose en effet une interprétation plus reconnaissable des objets, supprime contour et plasticité. La tache pure répand sur l'être humain une candeur laiteuse, sans le divisionnisme qui analyse et par suite vieillit. Tel portrait de jeune fille, par exemple (fig. 101), où le visage n'est

qu'une ronde tache rose piquée de deux petits points noirs et d'un petit point rouge, est aussi divertissant par l'inattendu des traits que les poupées de la dernière mode : elle ne ressemble ni au modèle (car il y en eut un), ni

Fig. 101. — J. MARVAL. La mystérieuse.
(*Musée du Luxembourg*).

Peinture limpide comme une aquarelle, touche légère comme un pétale, qui reste, pour peindre la jeune fille, dans la fraîcheur des tons purs, non sans oublier parfois la plénitude substantielle de la vie. Art, non d'imitation, mais d'équivalences, qui sous prétexte d'un portrait transpose en son langage la Jeunesse Virginale.

à personne, et c'est heureux. Mais, nous dit-on, c'est un bouquet de pétales : toute la fraîcheur, toute la délicatesse de la fleur. Alors, si le pur et le virginal sont infailliblement évoqués, si même on nous en impose la vive sensation, c'est bien la Jeune Fille qui surgit devant nous. L'artiste a peint une Idée. C'est un platonicien à sa manière, qui dégage l'essence, et condense en une effigie les caractères

généraux de milliers d'êtres. Mais il l'est autrement que David, que Cézanne, qu'un cubiste. Il l'est en peintre exclusivement, puisqu'il atteint l'idée par le ton, non par la ligne ou la forme.

C'est à l'humanité qu'il aime à consacrer ces prestiges nouveaux. A tout prendre elle supporte moins que la nature-morte les brutalités cézanniennes, « fauvistes », et l'oppression des géométries. On revient à elle en effet, c'est-à-dire au sujet. Et ce revenez-y est significatif. Spectacles de la vie, nus étalés, on sait bien que la forme humaine propose avec plus d'urgence qu'une autre tous les problèmes techniques, et qu'en outre elle amène toujours ces recherches jusqu'à l'expression.

Car voici le grand retour à l'expression, même en l'absence de la figure humaine, même avec le simple « objet ». C'est depuis 1920 « l'Expressionnisme », vieille chose qui nous revient d'Allemagne avec une étiquette neuve. Un coin de quartier pauvre à Montmartre, une vieille rue lépreuse, de Maurice Utrillo, serre le cœur, sans qu'aucun épisode se charge de nous émouvoir (fig. 102). L'Art y dit seul sa complainte, sur un ton monté très haut comme la voix du chanteur dans la rue. Voilà qui nous rend suspects les coins de « zone » de Raffaelli, trop clairs et proprets, trop concertés, avec leur âne perpétuel, leur bec de gaz et leur chiffonnier. Celui-ci définit, l'autre suggère parce qu'il transpose. « Expressionnisme »? Oui, car le sentiment humain, dit Utrillo, « doit apparaître, avant tout système esthétique ou toute méthode picturale ». Par la seule vertu du coloris un simple détour de route à la campagne, entre deux ou trois maisons isolées, près de quelques arbres, prend sous le pinceau de M. Vlaminck un aspect de drame, sans qu'il s'y passe rien. Simplement par l'effet des tons violents (parfois désaccordés), du toit

rouge, et d'un certain rouge, de la verdure aigre qui hurle, et du mortier semblable à de la chair en lambeaux, le tout brutalement touché à la grosse brosse ou au couteau, le tableau sue l'angoisse : un mystère sanglant paraît habiter

Fig. 102. — UTRILLO. MONTMARTRE SOUS LA NEIGE : CABARET DU LAPIN AGILE.

Peintre qui a voué aux humbles aspects des petites villes de province, surtout au vieux Montmartre, refuge de la bohème, de la misère, et de l'inspiration libre, un art haut en couleur, où le rouge des devantures et le vert des volets crient fort comme le chanteur sur la place. Poésie du prosaïsme, ici contracté encore par l'hiver.

Photo Bernheim jeune.

en cet aspect de bouge. On pense spontanément à l'affaire Fualdès (fig. 103). La peinture est prête maintenant pour raconter les vrais drames de l'Histoire ou de la Vie.

Pour raconter aussi la Passion. Car nous assistons à un renouveau d'art chrétien. Or M. Georges Desvallières, qui le cherche dans les zébrures du corps divin flagellé en nous rendant la vision de Greco ou de Goya (fig. 104),

est issu, comme M. Rouault, de cet antre de révolution que fut l'atelier de Gustave Moreau. M. Maurice Denis, qui le cherche dans la simplicité naïve de la forme, dans la clarté radieuse des tons, est un « synthétiste » de la grande

Fig. 103. — VLAMINCK. La pêche au chevesne.

Art des « Fauves », issu de Cézanne, qui se dresse vers 1910 contre les chercheurs de nuances et trouve dans le constructif l'expression dramatique. Vision sinistre des scènes les plus familières, par la crudité du ton, qui crie fort sur la maison du pauvre, par la violence de la touche écrasée au couteau, et par la brutale épaisseur de la matière. Mais peinture de peintre, qui arrive dans l' « expressionnisme » jusqu'à l'intensité.

Photo Giraudon.

Observance, de celle qui se réclame de Cézanne et de Pont-Aven. Voilà des peintres ultra « modernes » qui se font les desservants du Mystère douloureux.

Néo-impressionnistes, cézanniens ou anti-cézanniens, qui regarde de haut ce Chaos de mouvements fait une

constatation reposante : tous cherchent à se couvrir de l'autorité du Passé. Les pires audaces prétendent se rattacher à la tradition auguste. Cherchons à faire, disent

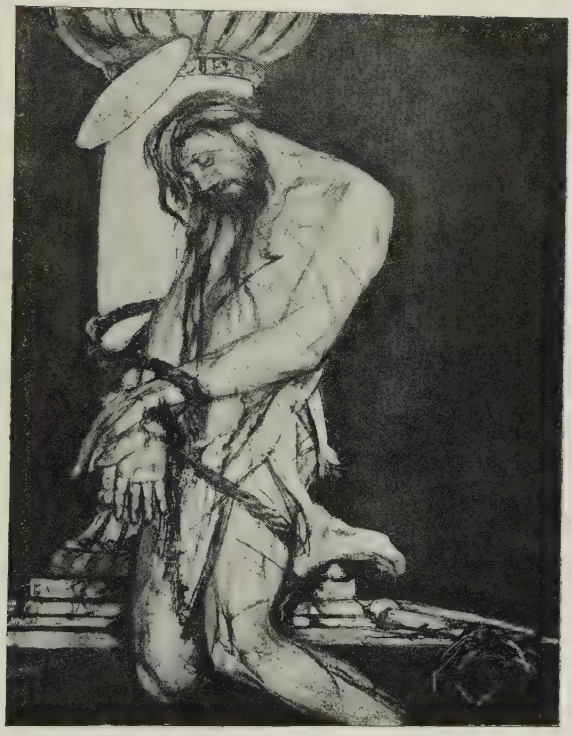


Fig. 104. — RENÉ DES VALLIÈRES. Le christ a la colonne.
(*Musée du Luxembourg*).

Peintre chrétien, qui retrouve le Christianisme douloureux et sanglant du XV^e^ siècle, et fouette de zébrures livides la chair meurtrie, dans une vocation d'intensité qui rappelle le Greco, la sculpture polychrome espagnole du XVII^e^ siècle, et Goya. *Cl. Archives phot.*

les uns, comme les grands Maîtres reconnus, ceux qui furent l'arrivée et le repos puisqu'en des époques élues ils ont recueilli les résultats de toutes les recherches. Trouvons comme eux, non des cures passagères qui lais-

sent débiles, mais des visions saines et bien organisées du monde, où se reposeront les siècles. Manet jurait par Ingres et copiait Raphaël, Renoir invoquait Watteau et tout le XVIII^e siècle, Cézanne après Degas invoquait Ingres et Poussin. Même la folie cubiste se réclama du Maître de l'Ordre. A elle seule cette ambition est déjà d'esprit classique.

Pour retrouver les lois de la peinture, disent au contraire les autres, recommençons comme les commençants d'autrefois, les saints Primitifs. C'est alors l'immense régression « antiscientiste », qui est exactement le contraire de l'effort primitif puisque Cimabue, Giotto, marchaient en tâtonnant vers la Science comme les Rois-Mages vers l'Étoile; sans compter cette erreur initiale, qui consiste à prendre pour Primitifs des arts très « évolués », très organisés selon leurs lois propres, comme l'art égyptien, égéen, persan et gothique. — Consultons même comme le voulait Gauguin les primitifs d'aujourd'hui. C'est alors, dans ces dernières années, l'avènement de l'Art Nègre, à qui ses fidèles demandent l'ingénuité de la vision, le goût de la forme taillée à coups de barang, la décision énergique des plans et les mouvements du nu « naturel ». — Notre époque a même vu un Néo-archaïsme plus radical encore, qui pose devant la pensée un grave problème d'esthétique. Celui-ci ne connaît ni autorités anciennes ni exemples contemporains, et n'en a cure. Il est tout spontané. Balbutiement congénital, orgueil naïf de n'avoir reçu ni désiré l'initiation corruptrice. Il ne suit que l'instinct, qui fait qu'on peint comme l'abeille fait son miel, un miel nature, d'une autre saveur, nous dit-on, que celle des cuisines. Plus fort que l'abeille même puisqu'il ne reçoit même pas l'impulsion de l'hérédité, le douanier Henri Rousseau, autodidacte, absolument ignorant de

l'art et du métier, ignore même qu'il ignore. C'est le contraire de l'état d'esprit de Giotto, que certains lui demandent de nous faire mieux comprendre. C'est « l'Adamisme » dans sa pureté primordiale. Or il se trouve que

Fig. 105. — HENRI ROUSSEAU, Le « douanier ». Le tigre et le cavalier.

Art primaire, qui se réclame de son ignorance comme vertu de renouvellement, mais qui sous son aspect d'imagerie sèche évoque le papier peint ou la tapisserie de « verdure », et recèle, avec un instinct assez sûr de l'effet décoratif, une réminiscence diffuse de l'Extrême-Orient où le peintre est allé. *Photo Bernheim jeune.*

cette ingénuité désarmante crée des sortes de cartons de tapisserie qui étonnent par leur vertu décorative (fig. 105). Elle a une fois forcé les portes du Louvre. Peut-être une habileté sournoise expliquerait-elle le mystère.

Ainsi la Peinture française continue, semble-t-il, dans la fièvre de l'inquiétude l'évolution nette et droite qui

avait été toute son histoire, au XIX^e siècle comme avant. L'art classique de David, dégénéré ensuite en Académisme, avait suscité l'explosion romantique, qui provoqua le « Réalisme », lequel fit naître à son tour par réaction la vision impressionniste. Celle-ci enfin appela son remède, l'art puissant de la Synthèse. Actions et réactions, ce sont, dit-on, les pulsations de la vie saine, et c'est en tous cas la démarche de la sincérité, cherchant par les contraires, sans renoncer à chaque acquit, une méthode d'interpréter le monde. Mais après cette régularité rythmique voici qu'au XX^e siècle, ayant à peu près fait le tour de celles qui s'offrent à l'art, elle hésite. Est-ce l'ingénuité gauche qui est le vrai de l'Art, ou la certitude appuyée sur des règles éprouvées? Est-ce la vérité perçue ou la vérité sentie? Les uns veulent ignorer la science, les autres veulent être les savants de l'ignorance. Faut-il se tourner vers les Primitifs, ou vers les époques de maturité et de perfection? Mais à bien regarder, ce doute n'est lui-même que besoin de croire. L'influence de Cézanne et de Gauguin, en révisant par le fond les valeurs optiques, déchaîne sans doute l'individualisme anarchique, mais ramène peu à peu, semble-t-il, la docilité aux lois, la sagesse simple, l'équilibre (fig. 106). Un même artiste cherche dans les mêmes modèles, par exemple chez Cézanne, l'humilité de l'enfant et le secret de la discipline magistrale, virilement consentie. Et c'est ici précisément que se résout la contradiction : on ne veut, ainsi que les deux Maîtres décisifs, recommencer que pour aboutir, mais par une autre voie et à un autre but que ce qu'on appelle « l'Académisme » vieilli. Il faut tuer la Renaissance, c'est-à-dire le « Scientisme », mais pour refaire une Science plus vivante qui ne consistera plus dans les règles périmées que codifia l'École officielle. Changeons simplement le contenu du

concept et du mot *Classique*, tel est le mot d'ordre de la jeune École en 1930. L'historien ne peut que l'enregistrer.

Fig. 106. — BILLOTEY. Le départ pour la chasse.
(*Musée du Luxembourg*).

Curieux exemple du retour à un nouvel Ordre classique au début du xx^e siècle. Goût de l'archaïme grec, importance expressive de la ligne, très simplifiée, et qui parle dans la discrétion du ton, posé presque à plat. Composition très calme en bas-relief. Peut-être souvenir du tableau ingresque de Degas (Luxembourg) : Didon devant Carthage.
Cl. Archives phot.

Il serait vain de présumer ce que sera demain. Tout au plus peut-on se demander si les nouveaux modes de vie, la vitesse, les prestiges de la lumière artificielle, l'aviation, ne vont pas modifier la vision artistique.

La lumière artificielle? Déjà Watteau (Gilles), Degas, Chéret, avaient demandé aux feux de la rampe de nouveaux effets poétiques. Mais celle du cinéma, qui précipite les jeux lumineux, qui tourne et retourne les valeurs, qui modifie sans cesse les plans; celle de l'affiche élec-

trique, qui supprime les valeurs et bouscule notre perspective traditionnelle; celle du projecteur puissant qui transperce la nuit, quelles outrances ou quelles magies vont-elles inspirer à la vision picturale? Favoriser les convergences de clarté à la Rembrandt? Forcer la vigueur des oppositions? Multiplier les halos? donner du fantastique ou au contraire la joie franche de la clarté?

La vitesse? Sans doute elle suscite elle-même par réaction son remède, une thérapeutique spontanée qui infuse dans l'art le calme et le silence. L'Art décoratif, dans ses meubles profonds comme des tombeaux, de tons sombres encore assourdis sous l'éclairage dormant, vise à ménager autour de l'homme que vient de secouer la trépidation du machinisme un intérieur de gravité funèbre. De même l'art d'observance cézannienne, celui de Gauguin, le cubisme, le néo-classicisme, sont par toutes les aspirations de la ligne, du volume et même du ton, des hymnes à la permanence. La Jeune École semble même aussi avide d'éternité que les classiques du temps de la Foi et du Roi.

Malgré tout la vitesse nous poursuit, hallucinante. Dans la rue, dans le train, dans l'autobus, dans l'avion, au cinéma, dans la danse, dans les Revues, au théâtre, un mouvement fou emporte la vie contemporaine. Il dévore la distance, en trépidant. Or, trépidation et rapidité peuvent être grosses de conséquences. Elles menacent, semble-t-il, l'esprit décoratif qui depuis Byzance paraît résider dans le calme, la symétrie reposante, le rythme qui nous enveloppe d'harmonie, c'est-à-dire de musique. En installant dans notre vie le discontinu, ne finiront-elles pas par imposer le sens de la succession à un art qui n'a pour ressources que le simultané? On se souvient que dans l'Embarquement pour Cythère l'inquiet Watteau

luttait avec le rythme successif du théâtre. L'art de peindre peut-il figurer le mouvement, ou seulement le suggérer? Voici déjà le dessin syncopé, qui marque deux accents très précis, assez éloignés l'un de l'autre, laissant notre imagination franchir tout l'intervalle sans s'en douter. Voici que grâce aux révélations de la photographie cinématique le mouvement se décompose en ses instants, surpris un à un par le dessin. Étranges fragments d'attitudes! Ils nous donnent le sens de l'instable, que précisément il s'agit de fixer sans le figer. Pour traduire la danse, le galop, n'importe quel des mouvements de la vie, les découvertes de la science nous obligent à nous refaire une optique. Il y a beau temps du reste que les anciens, artistes magdaléniens, orfèvres mycéniens, peintres de vases grecs, nous y invitaient : leur regard pénétrant avait perçu (et saisi dans l'œuvre d'art) la pointe de l'instant aigu. Nos Écoles récentes font fête à cette vision, non naturelle mais acquise, qui disloque les synthèses harmonieuses données par la vue directe. Peindre, non ce qu'on voit, mais ce qu'on sait être, dans l'éclair d'un moment, c'est bien la cérébralité d'une époque fière des « applications de la science ». Le Cubisme est allé jusqu'à « mêler des silhouettes en état de mouvement rapide » (Rey). Le Futurisme de M. Marinetti, constatant que tout bouge, tout court, tout se transforme, déclare qu'il faut peindre, non pas même un instant du dynamisme universel, mais « la sensation dynamique elle-même ». Rapprochons et intégrons l'une dans l'autre, disent-ils, les formes en mouvement telles qu'un parisien à sa fenêtre les voit dans la rue d'un rapide regard d'ensemble, sans dissocier la réalité insécable. M. Picabia (encore un étranger) introduit dans la Peinture l'entrelacement des thèmes familier à la Musique et les interférences familières à la

pensée de Marcel Proust. Aux Indépendants de 1924 « L'Expression de Rome à travers le Temps et l'Espace » niait ces deux Catégories kantiennes que la vitesse a désormais mangées. Sans aller jusque-là, on a vu sur une toile des chevaux de fiacre à huit ou dix pattes, et le baton blanc du sergent de ville, agité dans l'espace, s'épanouir en éventail.

Mais ces outrances ne sont qu'amusantes. Elles prouvent qu'il ne faut pas confondre les données de l'analyse, qui sont le fait de l'instrument mécanique, avec les données de la vue normale, qui sont l'objet de l'art. Il y a plus grave, parce qu'il s'agit cette fois d'interpréter le milieu même où la vie se meut, l'Espace. La vieille notion de la perspective, que la Renaissance et les siècles classiques nous avaient léguée, subit un assaut plus redoutable que celui que lui livraient l'influence japonaise, l'Impressionnisme, et Cézanne, sur ce point réconciliés. L'exactitude dans la profondeur linéaire et même aérienne disparaissait déjà ou s'atténuait. Cézanne montrait sur des tables de guingois des perspectives vacillantes d'assiettes et de fruits. Mais c'est que son équilibre à lui, était celui des volumes colorés, non des objets. Sa table ne chancelait que pour que son tableau se tînt. Chez Gauguin, décorateur décisif, il y avait les mêmes fautes grossières que chez Giotto et pour les mêmes raisons : rapports de masses et mise en page. Chez les « Fauves », par exemple chez M. Matisse, l'indifférence à la profondeur n'a pas besoin de motifs : elle se suffit. Or voici que la profondeur se déplace depuis que l'aviation nous fait voir de plus en plus la Nature et les êtres d'en haut, très obliquement, ou même perpendiculairement. Les paysages urbains de Pissarro, l'avenue de l'Opéra, la rue de Rivoli roulant leurs foules, prises d'une fenêtre du cin-

quième étage, n'étaient encore que l'expérience d'un impressionniste qui pique des taches sur un écran tendu et cherche la lumière sans en regarder là-haut le foyer. Les petites espagnoleries de M. Dewambez et de Laparra, qu'on dirait prises d'un balcon, ne sont que des fantaisies picaresques. Mais c'est maintenant la perspective surplom-

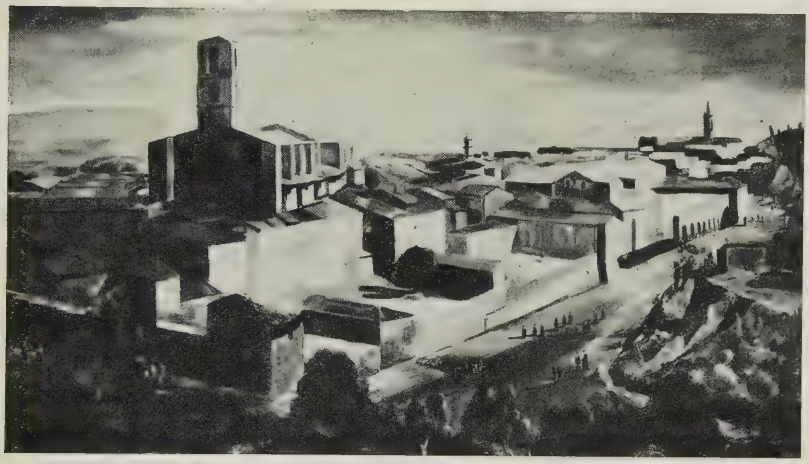


Fig. 107. — DE WAROQUIER. Vue de pérouse.
(*Musée du Luxembourg*).

Vision d'un artiste qui aime à peindre de haut, en perspective cavalière et montante, des vues de villes comme celles des Primitifs du Trecento, et fortement construites à plans décisifs dans une couleur drue, où restent des souvenirs du Greco et du « Fauvisme ».
Cl. Archives phot.

bante, qui ne laisse plus apercevoir les choses qu'en verticale, des monuments aplatis, des raccourcis d'espèce nouvelle, le revers aussi bien que la face des choses. Elle ne discerne que des taches juxtaposées, des ombres qui d'en haut font à l'objet tassé une queue de comète; elle supprime le premier plan et fait monter l'horizon jusqu'au bord du cadre. La loi panoramique, qui est celle des cartes de géographie, des anciens plans et vues cava-

lières, va-t-elle faire de chacun de nos tableaux un spectacle universel? En attendant, tel peintre contemporain, M. de Warroquier par exemple, retrouve dans ses vues de villes italiennes ainsi étagées la vision des beaux décorateurs trécentesques, de Pietro Lorenzetti par exemple, peintre et cartographe, qui étalaient sur les parois du Palais Communal le portrait de leur chère cité. Elle est en effet éminemment décorative (fig. 107).

Il serait vain de conclure sur ce qui est la vie mouvante. Tenons seulement pour probable que, négligeant les outrances des batteurs d'estrade, tous du reste d'origine et de nom étrangers, nous ne confondrons jamais l'art, qui a ses lois, c'est-à-dire ses glorieuses servitudes, avec les données du mécanisme contemporain. Il élargira simplement sa vision. On peut se fier à l'esprit de mesure et de goût, qui est en Europe la tradition française.

DEUXIÈME PARTIE

La sculpture de 1850 à nos jours.

Notre art national est plus florissant que jamais. Non que les grands mouvements du goût, sauf le « Synthétisme », le favorisent. L'Impressionnisme, qui tend à ne voir dans le monde que des surfaces, et mouvantes, est même d'esprit peu propice à l'art de la troisième dimension, qui est plénitude et permanence. Ce n'est pas non plus qu'elle soit encouragée par la destination décorative, monument, jardin, ou place publique, du moins jusqu'en 1900. Et quand il lui arrive de s'attacher à l'édifice ou d'habiter l'espace, ce n'est pas pour se soumettre à l'esprit monumental tel du moins que l'ont conçu les égyptiens, les grecs, le Moyen Age, et nous-mêmes depuis le XX^e^ siècle. Influence des mœurs, ou simplement du goût? De même que le Départ des Volontaires, de Rude, « passe » devant l'Arc de l'Étoile, la charmante Danse de Carpeaux tourne autour du mur de l'Opéra : elle ne le « soutient » pas. Le sculpteur l'a conçue à part comme un tableau. Même à l'Avenue de l'Observatoire et malgré les souvenirs de Versailles, la Fontaine des Quatre Parties du Monde, de Carpeaux, jeunes femmes jouant à la boule en dansant (air de ronde et son de grelots), tout en étant plus monumentale ne se soumet qu'à demi à l'ordonnance classique des jardins à

la française entre les deux murailles de frondaison. Le Victor Hugo de Barrias est tout hérissé comme une pelote d'épingles ; le Triomphe de la République, de Dalou, sur la vaste place de la Nation, est un colossal surtout de table, et le groupe poignant des Bourgeois de Calais a été conçu par Rodin pour marcher de plain-pied sur le vieux sol de la place, sans socle, comme s'ils allaient réellement se mettre à la merci de l'Anglais.

Toutes ces œuvres du reste sont des statues. Un phénomène curieux est la rareté du bas-relief, du moins jusqu'au XX^e^ siècle, et, quand il y en a, il accepte mal l'autorité du mur. C'est décidément le règne de la statue indépendante et mobilière. Elle suit jusqu'en 1900 sa destinée à part, même à l'égard des mouvements successifs du goût, qu'elle accueille très discrètement, comme elle avait accueilli le Romantisme, dans la mesure où l'autorise sa loi propre qui est celle du concret, de la matière, et de l'instrument. S'il lui arrive d'accueillir l'influence directe de la peinture, qui reste l'agent décisif des révolutions du goût, c'est avec une maîtrise de soi qui ne se relâche qu'au XX^e^ siècle lorsque la Peinture elle-même, enivrée de plasticité, en vient à poursuivre le volume. Ce quant-à-soi dans l'accueil, ces rapports avec l'art qui se propose l'illusion par la couleur et la lumière, c'est tout l'intérêt de cette étude.

Le Romantisme, nous l'avons vu, n'avait qu'à demi affranchi la forme. A partir de 1850 le problème reste pour elle, comme pour Courbet, de secouer la tyrannie d'École pour aller vers la nature et la vie observées. Mais ici le poids de la tradition est d'autant plus lourd que la sculpture est l'art antique par excellence, le vase d'élection de l'esprit classique, si vite dégénéré en académisme. Carpeaux est seul à entendre l'universelle valse que danse autour de lui la mondanité du Second Empire. Sans

doute il avait commencé par le Romantisme : le groupe poignant d'Ugolin (fig. 108), bien que classique en plusieurs

Fig. 108. — CARPEAUX. UGOLIN ET SES ENFANTS.
(*Musée du Louvre*).

1860. Bronze. Œuvre romantique de jeunesse, composée à Rome dans l'atmosphère passionnée de Dante et de Michel-Ange (le Jugement Dernier), avec un sens personnel de la douleur. Persistance, dans tout ce romantisme, de l'idéal classique : le nu, l'académie, la formule pyramidale. Influence profonde sur Rodin. *Photo Bulloz.*

aspects par la grâce de l'Italie où il fut pensé, brûle d'une quadruple fièvre : celle du Laocoon, celle de l'Enfer de Dante, celle des Damnés de Michel-Ange, celle de la passion secrète et sans espoir dont il souffrait lui-même. Mais le

sens tragique de la vie n'est pas son vrai génie. Ce serait plutôt une sorte de réalisme, pour qui la réalité pressante est le Paris de Napoléon III, frémissant de plaisir entre les Tuileries et le nouvel Opéra de Garnier. Le mouvement est son âme, et vibrant, trépidant, comme ce XVIII[e] siècle dont il est un authentique héritier. Même contre le monument immuable cet art garde son ardeur propre. Le bas-relief de Flore au Louvre, qui est du Clodion plus frais, plus spontané, le groupe enivré de la Danse à l'Opéra (fig. 109), restent sur les murs d'un palais et d'un théâtre d'exquises dionysies. Orchestique bien digne du temps des valses de Strauss, jeune, fringante, fleurie de sourire. Le goût de la femme y est partout. Ses portraits, où ressuscite la société impériale, renouvellent le Buste par la fougue qui enlevait déjà les effigies de J.-J. Caffieri : portraits frémissants, même quand le buste reste tranquille sur son axe comme le marquis Léon de Laborde (1863). Ceux de Charles Garnier (fig. 114) et de Gérome sont de l'essence de dynamisme. C'est dire qu'il est plus lui-même dans la maquette pétrie que dans l'œuvre taillée. Il faut aller voir celles du Louvre, du Musée des Arts Décoratifs, du Petit-Palais : furie dans le mouvement général, furie du modelage à coups de boulettes de glaise. Du pouce il communique à la terre le feu de sa passion. Très peintre, peintre en sculpture comme il l'est sur toile, sa touche plus pittoresque que plastique supprime la limite avec l'ambiance, prend l'air de toutes parts, enveloppe la forme d'atmosphère et la fait frissonner. De tant de jeunesse émancipatrice Rude, son maître, dut être content.

D'autant plus qu'autour d'elle vivotait un académisme tranquille et délicat. Sujet antique ou italien, selon la tradition, nu dévoilé ou à peine drapé selon la formule

de l'Ecole, nu presque toujours adolescent parce que ses formes ne sont pas encore caractérisées, taillé dans le

Fig. 109. — CARPEAUX. La danse.
(*Musée du Louvre*).

1869. Modèle original. Plâtre. — Héritier du XVIII^e^ siècle, mais qui agite d'un frémissement bien moderne la grâce de Clodion pour dire la folie valsante du Second Empire. Sculpteur du mouvement, surtout de la Danse, qui enlève sur des fonds pittoresques un haut-relief compliqué mais harmonieux, en accord avec la destination de l'édifice sinon avec l'immobilité du mur. *Photo Alinari.*

marbre ou coulé dans le bronze parce qu'il n'est de beauté que dans ces matières nobles et définitives, souci de cacher l'ébauche en terre qui livre comme en négligé

l'intimité de l'artiste, voilà l'art élégant et harmonieux, un peu menu, de Duret, de Jouffroy, de Moreau et plus tard de Chapu. La femme y règne : le sentiment est doux, la forme toujours rythmée, la facture discrète. Ce sont, déshabillées, les formes des clientes que caressent de leur pinceau les peintres féminins de l'époque, Stevens et Winterhalter. Les fadeurs glacées de Carrier-Belleuse, qui font toujours l'effet de sujets de pendule, laissent voir jusqu'où pourrait aller cet art consacré à la jeune fille. Heureusement Guillaume, viril successeur des marbriers romains, vient lui inoculer la gravité fière de la république des « Gracques » (1853) avec laquelle il s'est identifié (fig. 110).

Il fallait bien pourtant que l'esprit d'observation très directe qui est universel chez nous entre 1850 et 1880 pénétrât l'art de la forme réelle. Mais le « Réalisme » y pénètre plus lentement et avec retenue, parce que l'habitude du Style est plus tenace ici, dans l'art des dieux, que dans la peinture. Son premier assaut décidé se fait sous les auspices de Florence. Jusqu'ici en effet c'est à Rome que les pensionnaires allaient demander leur inspiration : ils en rapportaient ampleur et majesté comme Guillaume, grâce virgilienne et raphaélienne comme Jouffroy ou Chapu. Mais voici qu'ils s'arrêtent à mi-chemin, chez Donatello (quitte à lui laisser sa rude franchise), chez Desiderio da Settignano, même chez Cellini près du Persée au geste tranchant. C'est une audace. L'École classique française s'était toujours méfiée du florentin, suppôt du naturalisme. Dans ce tête à tête ils contractent une franchise élégante, nerveuse, aux maigreurs savoureuses. Finis, le rond et le coulant. C'est le jeune garçon cette fois qui est le modèle, comme à Florence, et toujours saisi dans la vivacité de l'action. En cette adolescence masculine, toujours un peu anguleuse, il y a plus

de ressaut, ligne ou modelé, que chez la jeune fille. On peut serrer de plus près la forme. Et pour soutenir son activité ou simplement par souvenir des bronziers floren-

Fig. 110. — GUILLAUME. Les gracques.

(*Musée du Luxembourg*).

1853. Classicisme impérieux, qui à côté du délicat groupe « florentin » maintient les droits de la majesté romaine par la nature du sujet et la qualité des types, inspirés des bustes romains, par le choix du bronze, l'autorité de la forme, la netteté dure du modelé. Art volontaire, dont le stoïcisme n'exclut pas l'habileté. *Cl. Archives phot.*

tins, on la coule dans le dur métal. Alors surgit une tribu de petits David (le patron de Florence), de chanteurs florentins, de petits saints Jean-Baptiste, de vainqueurs au combat de coqs, rieurs, vifs, aigrelets, et toujours fiérots. Le thème de la Victoire, essentiellement florentin, campe l'attitude et donne de la décision au geste.

Art moins hardi assurément que celui de Florence, mais si vrai tout de même en son acerbité que l'orthodoxie classique l'accuse de moulage sur nature (fig. 111-112). Mais Paul Dubois, Chapu, Antonin Mercié, Delaplanche, Falguière, n'en ont cure; si peu, que certains même s'abandonnent crânement à leur fougue méridionale. Car dans ce jeune Réalisme se distingue le groupe toulousain. Il est avec Falguière si riche de « bravoure », qu'il préfère le modelage à la taille ou à la fonte parce que la terre ductile garde sa fièvre, et il est si riche de toupet qu'il recommence à l'égard des divinités immortelles la piquante impertinence de Houdon : il inflige à Diane nue la forme de la parisienne de son temps.

Vers 1890 le Naturalisme fait un pas en avant. La sculpture, depuis la Renaissance, était incolore : la monochromie est un dogme de l'École. Mais en vérité toute forme au monde, être ou chose, apparaît comme colorée, et toujours dans l'Art la polychromie accompagne le retour au vrai. Depuis Quatremère de Quincy et Hittorff, le monde grec, du temple à certaines statues, se révèle animé de tons chantants. Bientôt (1873) va surgir des nécropoles de Tanagra, de Myrina, un peuple vivant de figurines en terre cuite, où le pinceau acheva la magie créatrice du coroplaste. Alors, les dieux mêmes vont bénéficier de ces prestiges. La Minerve chryséléphantine de Simart n'était qu'une restitution d'artiste archéologue, exécutée sous les auspices d'un grand seigneur antiquaire, le duc de Luynes, et d'après des textes antiques. Mais voici que les découvertes des médiévistes révèlent dans le Moyen Age des audaces qui dépassent celles de l'antiquité : une statuaire qui a tous les tons de la chair et du costume pour se mettre en accord avec l'édifice lui-même, aussi enluminé en ses verrières, en son mobilier, sur ses parois, qu'un

feuillet de manuscrit. La vision se lève d'un Moyen Age chaud, somptueux. Sans doute notre polychromie restera

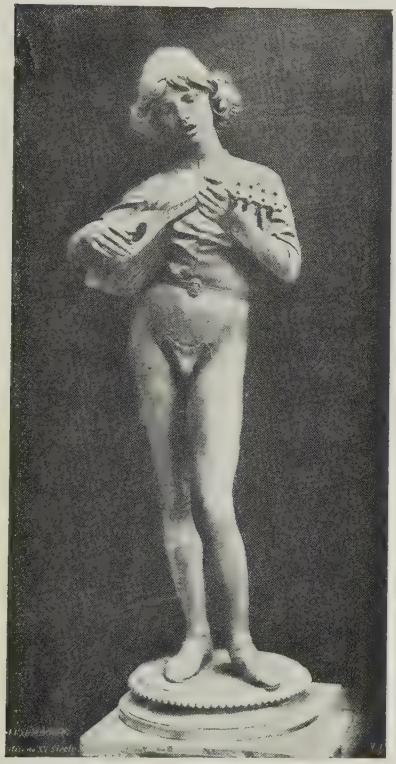


Fig. 111 — DUBOIS. CHANTEUR FLORENTIN.

Fig. 112. — MERCIÉ. DAVID.

(*Musée du Luxembourg*).

1865 et 1872. Deux œuvres du groupe « florentin », qui dans le voyage d'Italie s'arrête volontiers à Florence chez Donatello, Desiderio da Settignano, B. Cellini, et maintient dans la sculpture française un réalisme d'élégance fine et nerveuse.

Photos Bulloz et Giraudon.

assez rare et toujours discrète, mais elle n'en est que plus frappante. Alors la statue prend les tons de la vie. Avec Barrias, Cordier, Allouard..., ce sont les matériaux

eux-mêmes qui font la chair rose ou les riches tissus. Mais la vraie polychromie est celle de la patine superficielle, qui donne l'illusion directe des carnations : elle réchauffe de rose la froide Tanagra de Gérome lui-même, et les troublantes pâtes de verre coloré de Cross, en attendant mieux.

Il était fatal que ces recherches délicates amenuisent la sculpture, sans contraindre du reste sa soif de vérité. La statuette d'appartement renaît sous les doigts de Th. Rivière, de Charpentier, de Dampt, de Carabin, Halou, Vauthier. Tradition française, qui avait fleuri au XVIII^e^ siècle avec les menus chefs-d'œuvre de Falconet et de Clodion. La manufacture de Sèvres à laquelle ils étaient alors destinés traduit encore dans la pâte dure, éclatante et fine, les nudités nerveuses de Charpentier, les Danseuses de Léonard, héritières parisiennes des Tanagréennes. C'est notre statuette hellénistique à nous. Modelée dans la pâte, taillée dans le bois et l'ivoire, ciselée dans les métaux précieux qui chatoient, ces figurines sont faites pour l'exiguïté de nos chambres modernes où elles enchantent par l'accent de la vérité dans la délicatesse du travail et le luxe de la matière.

Malgré tout, réminiscences florentines avec transposition dans le passé, souci de la couleur, ce n'est pas encore le vrai « naturalisme » : il y faut le contact direct avec la vie immédiate, sans arrière-pensée qu'elle-même, comme le voulait Courbet. C'est ici qu'interviennent les héritiers de Barye, sans son romantisme, les familiers des animaux. Toujours chez nous, de Desportes à Paul Jouve, de Van Clèves à MM. Lebourgeois, Bigot, Pompon, les animaliers ont rempli ce rôle de saine et robuste franchise. C'est une loi : quand l'art revient à la nature il rencontre l'animal, qui concentre en lui ses puissances de vie. Il

est alors plus vrai qu'avec l'homme, car il n'a pas d'antiques derrière lui et ne se croit pas obligé à des égards qui sont des manières. La beauté de l'instinct est là, qu'il faut traduire en son impulsion comme une Force de la Nature. Et il s'offre en un nu naturel que personne ne songera à traiter de style, avec l'entière visibilité du muscle, contracté ou détendu. Quant à l'enveloppe de cette structure, poil ou plume, quelle occasion pour la technique du ciseau! Alors, voici Frémiet, élève de Barye, robuste et précis, hanté de la Préhistoire parce qu'elle est absolument Nature, et du Moyen Age, qui lui offre ses gens d'armes montés sur des chevaux à croupe puissante. C'est Caïn, Gardet, moins lyriques que Barye, mais épris aussi de synthèse monumentale.

Quand il s'agit de l'homme le Naturalisme, on le sait, a son choix tout fait. De Millet à Daumier, à Courbet, à Zola, à nous, par une sorte de loi psychologique il aime à se pencher sur le travail de l'usine ou de la terre, sur l'ouvrier et le paysan. Moins « nature » que l'animal, ces « sujets » le sont plus que le noble ou le bourgeois, par conséquent ils sont plus beaux. La beauté est maintenant terre à terre puisqu'il y a depuis 1848 une Esthétique de classes. Celle-ci, qui a son mysticisme, contraire à celui de Le Brun ou de Cabanel, juge la blouse ou le tablier plus grands de ligne, plus larges de plans, donc plus riches en appels de lumière, plus expressifs par conséquent, que le paletot ou la redingote, surtout plus que le nu, costume des héros et des dieux. Elle juge le geste qui fend la terre avec l'outil ou qui soulève le marteau, aussi grand style que celui qui coupe l'espace pour commander. Il y a donc vers 1880 un naturalisme plébéien, dressé contre l'Académisme d'École. Et son raisonnement, qui fut celui de Courbet, semble plus pressant encore

dans l'art de la forme réelle, concrète et solide. L'attitude ne cherche donc plus la cambrure du hanchement ni le costume la coupe. Sur la forme robuste et simple, un costume « synthétique ». Comme le travailleur lui-même l'Art se ramasse, donc il est puissant. Il a d'ailleurs sous les yeux une œuvre formidable née dans le Borinage belge, au fond de la mine. Constantin Meunier est flamand, mais d'éducation française, et ses mineurs ou pudleurs en manche de chemise, taillés à grands plans comme les blocs qu'ils font sauter, noirs dans leur bronze comme la houille qu'ils extraient, nous ont énergiquement secoués.

Il va sans dire que nos purs français atténuent de leur mesure cette force épique. Alors Dalou, que suivra Alfred Boucher (avec bien d'autres), un peu classique encore quand il s'en laisse imposer par la destination officielle comme dans son « Triomphe de la République », traduit avec vigueur et largeur dans ses Liseuses, boulonnaises, paysans, la Majesté du Peuple au labeur. La vitrine du Petit-Palais éclate sous la poussée de ses maquettes. Au surplus il n'est pas dit que la forme affranchie et robuste ne puisse s'imprégner d'âme, surtout lorsque l'imagier a médité le Moyen Age et exprime dans un lieu public un de ces sentiments éternels et universels qui sont la religion des foules, comme la nécessité de la Mort. C'est le cas de Bartholomé, qui a sculpté à l'entrée du Père-Lachaise le Monument aux Morts (1895). Cette funèbre théorie est classiquement nue, mais contre le mur implacable qu'on ne franchit jamais deux fois elle réinstaure chez nous, à la fin du XIX^e^ siècle, deux sens qui s'étaient affaiblis et du reste vont rarement ensemble : le monumental et l'expressif. Il y a dans cet art de l'intensité ; et après le mouvement exaspéré auquel Rude, Barye,

Carpeaux, Rodin et ses élèves, avaient soumis la forme, il y a un calme grave qui repose (fig. 113).

Si la Sculpture pouvait sans abdiquer, en retrempant au contraire la forme à la source de vie, pratiquer cette

Fig. 113. — BARTHOLOMÉ. Monument aux morts.
(*Cimetière du Père-Lachaise*).

1895. Art largement humain, que la majesté de la Mort élève au-dessus du « Réalisme » et qui pour exprimer l'éternelle et universelle Loi se sert de tout ce qui généralise : le nu, la théorie en marche, l'effet monumental. Classique même par le souci tenace de la beauté et du rythme, et qui enrichit sa puissance expressive d'idées prises aux grands arts funéraires du passé, de l'Egypte, de la Grèce de Thasos, etc. *Photo Bulloz.*

observation des réalités immédiates qu'on appelle le Réalisme ou le Naturalisme, pouvait-elle, art du plein et du stable, accueillir les prestiges de pure surface, les papillotements de la lumière, la vibration de la ligne, la multiplicité des touches ?

C'est une des gloires de Rodin d'avoir prouvé que, même

de l'Impressionnisme, l'art ferme de la pierre, du marbre et du bronze, pouvait capter quelque chose. Impossible du reste d'emprisonner dans une définition scolaire sa personnalité puissante. Quand elle se soumet à un « sujet » précis, le besoin de l'expressif, qui la tourmente, la déchaîne contre la convention classique. Pour traduire la marche, la tradition scolaire était de faire porter tout l'équilibre du corps sur une seule hanche afin d'avoir du « style ». Chez lui au contraire le talon d'un homme qui chemine reste en contact avec le sol comme aux Pharaons de granit. Il brise le rythme latin, bouscule harmonie et proportions. Fils des archaïques, de tous les grands spontanés, de Donatello, de notre XV[e] siècle et de Michel-Ange, il s'en donne à cœur joie de l'incorrection, pose sur des cous monstrueux des crânes défoncés, et casse le nez d'un vieil homme (1864) pour le plaisir du caractère ou par vague souvenir de la laideur de Michel-Ange que mutila le poing de Torrigiani.

C'est dire que ce disciple de Barye, qui a vu chez Dante sa Porte de l'Enfer et son Ugolin, qui lit *les Fleurs du Mal* de Baudelaire et porte partout sa hantise de la douleur, est un romantique exaspéré. Presque tous ses personnages sont des damnés, même ceux qu'une volupté frénétique emmêle en petits groupes presque indiscernables. Il détaille la sénilité de la vieille qui fut Heaulmière avec le naturalisme implacable du Moyen Age, telle que l'a condensée en une strophe célèbre Maître François Villon. Ce romantique est même un lyrique qui va jusqu'au paroxysme. Nous voici loin des naturalistes de l'observance de Dalou.

Mais Rodin ne part pas toujours d'une idée littéraire. En général un artiste né ne pense que par images plastiques ; et quant à lui, il inaugure en sculpture l'insouciance

du sujet, l'indifférence au contenu. Un mouvement, une pose, où se battent d'une manière inédite la lumière et l'ombre, voilà la trouvaille initiale. Seulement, il se trouve

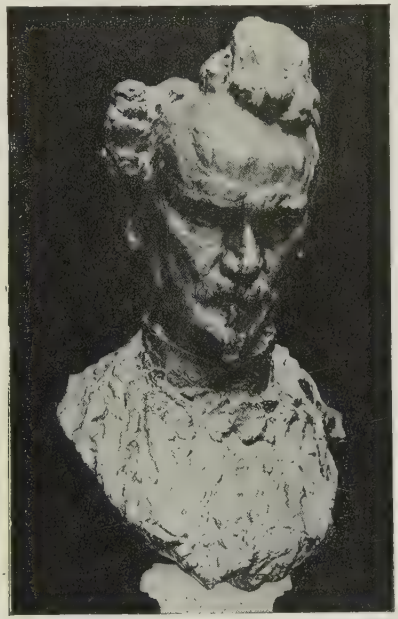


Fig. 114 et 115.

CARPEAUX. Buste de garnier. (*Musée du Louvre*).

RODIN. Buste de rochefort (*Musée du Luxembourg*).

Bronze, 1869. Plastique frémissante d'un sculpteur qui a hérité des « bustiers » du XVIII[e] siècle le brusque retournement, le don du dynamisme, la familiarité du portrait d'artiste.

Œuvre d'un pétrisseur-né, qui reste dans la frontalité, mais d'instinct cherche dans la glaise ductile les traits saillants qui font le caractère, et les accents du modelé qui accrochent la lumière en faisant vibrer les surfaces. La puissance de la forme dans la technique de l'impressionnisme. *Photo Bulloz.*

que l'esprit habite toujours la matière quand elle est pétrie par un artiste de génie, même s'il l'ignore. Quoi qu'on fasse, il y a un sens inné aux formes vraiment créées. Alors Rodin (ou un ami), leur donne après

coup, spontanément, un nom, un titre. Cette figure de reploiement et de tension, ce sera le Penseur (fig. 116). Cet hypnotisé qui va droit devant lui, le doigt levé, tout simplement par ce qu'un jour le modèle Pignatelli marcha ainsi dans l'atelier, ce sera Saint Jean-Baptiste (1881), c'est-à-dire le Prophète. Et le plus beau, c'est qu'il nous semble, à nous, que ce sujet d'après coup dut être en effet l'idée originelle. Pareil artiste pense si bien par images qu'il finit par le pur morceau, un torse, un bras, une main géante, qui semblent émerger d'une Apocalypse. Romantisme encore, mais d'un technicien dont le métier génial s'achève toujours en pathétique.

Le langage d'un génie de cette trempe, c'est le nu. Mais quel nu! Le dynamisme, que les romantiques avaient cherché, entre maintenant dans la sculpture française. La forme convulsée, bossuée de muscles en saillie démesurée, est si orageuse, qu'il y faut, non la taille et la polissure, mais cette facture indiscrète qui laisse à chaque coup un accent : le modelage. Ce sculpteur artisan que l'École ne forma pas est le plus puissant pétrisseur de terre qu'on ait connu, modeleur plutôt que sculpteur, plaquant avec feu la boulette de glaise où la lumière s'accroche. Or ce rugueux divisionnisme des plans, cette fièvre de la touche, c'est en sculpture ce que la facture impressionniste est en peinture. Ami de Renoir et de Claude Monet, Rodin a subi directement leur influence, qui se retrouve dans la vibration du contour, dans le goût du non-fini, du non-réalisé, si fécond en suggestion. Mais le plus curieux c'est que cette analyse des surfaces va avec le sentiment de la masse et la largeur de l'ensemble. La simplification forcenée fait même de son Balzac (1898) (dont l'œuvre littéraire en effet cristallisa tout un monde), un menhir. Voilà pourquoi un Rodin

peut décorer une place publique. Même ses admirables portraits sont faits ainsi : amas de tons et de touches,

Fig. 116. — RODIN. Le penseur.

(*Musée Rodin*).

Bronze 1889. Figure détachée de la Porte de l'Enfer. Etude de contraction chez un artiste qui a certainement pensé à l'Enfer sous l'influence de Dante et de Baudelaire, mais qui pense avant tout par images et les pétrit en modeleur puissant. Le sujet ici naît du mouvement de la forme, inspirée peut-être par l'Ugolin de Carpeaux. *Photo Bulloz.*

c'est-à-dire de boulettes plus ou moins écrasées, qui s'organise à distance en effigies de caractère inouï. Ce qui n'empêche pas ce brutal d'avoir, quand il le faut, toutes

les délicatesses picturales, l'enveloppe, le sfumato à la façon de son intime ami Carrière, pour le Printemps, pour les Jeunes Danaïdes, ou pour Frère et Sœur; ni d'associer les deux factures dans un contraste qui exalte l'expression. Sa technique excelle aux effets d'émergence, d'apparition. D'un bloc sauvagement martelé un doux visage s'élève comme une fleur d'un rocher : c'est la Pensée. Michel-Ange avait déjà de ces oppositions qui relèvent du pittoresque, c'est-à-dire de l'art de peindre; mais il les avait malgré lui, par l'inachèvement forcé.

Rodin est un Maître dangereux par l'excès de son personnalisme. Il a passé dans la sculpture de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ comme une bourrasque. A l'étranger et en France la forme en reste secouée : témoin les torsions savantes ou douloureuses de Desbois et de Pierre Roche. Heureusement son influence a été traversée par d'autres. Car voici le moment où l'Archaïsme universel, qui ramène l'Art français vers les civilisations jeunes, pénètre dans la plastique. N'est-ce pas précisément par la sculpture qu'avait commencé à s'exprimer le génie des plus anciens peuples? Revenir à la pureté de ses origines est pour elle piété et salut. Déjà Rodin lui-même archaïsait, avec passion. Mais aux égyptiens, aux imagiers du Moyen Age, il ne demandait que la confirmation de ses spontanéités. Ce n'est pas parce qu'il hantait les cathédrales que ses « Bourgeois de Calais » sont des figures gothiques (fig. 117). Et en fin de compte sa magistrale ignorance le gardait de la tyrannie des souvenirs. Mais ses successeurs? Soucieux de se rafraîchir aux sources, l'Histoire de l'Art et les musées les baignent d'archéologie, l'élite intellectuelle ne cesse même de ramener toujours plus en arrière leur admiration, du gothique de Reims, qui finit par leur faire l'effet d'un académisme, au gothique du

Portail de Chartres, au rude roman, au grec archaïque. Alors voici que nos Salons reflètent les exhumations des dernières fouilles. Voici, interprétées par des talents très

Fig. 117. — RODIN. Les bourgeois de Calais
(*Groupe commandé par la ville de Calais*)

Bronze, 1884-1888. Exemple rare d'un vrai « sujet » dans l'œuvre d'un sculpteur qui ne vise ordinairement que le motif plastique. Sujet qui n'est lui-même que la recherche du mouvement dans sa signification dramatique. Naturalisme aussi sauvage que celui des Prophètes de Donatello au Campanile de Florence. Volumes puissants, modelé criblé d'accents, où la fougue du grand pétrisseur est restée. *Photo Bulloz.*

personnels, qui rajeunissent spontanément tout ce qu'ils prennent, l'Égypte funéraire avec son ampleur et sa gravité immobile, la Grèce des Kouroi, celle de Tyrinthe et de Mycènes, la Crète Minoenne. Voici même parfois, comme dans la peinture, l'Enfance actuelle et incurable

avec ses balbutiements : les filles des idoles en bois des négritos.

Du reste le Néo-Archaïsme des forts ne copie pas les

Fig. 118. — BOURDELLE. BEETHOVEN.
(*Musée du Luxembourg*).

Bronze. Sculpteur de tempérament, poète qui recrée. Il dépasse la ressemblance garantie sur documents, par un modelage puissant qui appelle la lumière sur le front du créateur, enfonce dans l'ombre les yeux de l'aveugle, et bouscule en tempête les cheveux de l'Inspiré.
Cl. Archives phot.

Primitifs : il fait comme eux. Il ne reproduit pas leurs formes, mais s'attache à retrouver leur méthode. Très éclectique parfois, il lui arrive , comme chez Bourdelle, de pactiser avec l'enseignement de Rodin pour modeler avec emportement à coups de boulettes de glaise le masque inspiré de Beethoven (fig. 118) : art d'intensité,

qui fait paraître presque académique le fameux buste d'Homère au musée de Naples, l'Aède au regard rentré. Mais le plus souvent c'est au Moyen Age, à la Grèce

Fig. 119. BOURDELLE. Héraklès.

(*Musée du Luxembourg*).

1910. Bronze doré. Hantise de l'archaïsme grec, ici de l'Archer du fronton d'Egine, chez un disciple de Rodin qui recrée toujours par la puissance du tempérament ce qu'il emprunte, et nous impose même comme une beauté de plus l'invraisemblance de l'attitude instable.
Cl. Archives phot.

préphidienne, qu'il demande leur forte leçon, souvent contraire à celle de Rodin. Bourdelle retrouve le secret de l'art éginétique, condensé dans l'archer du fronton, pour célébrer Héraklès au lac Stymphale (1910),

et voilà qu'entre en nous le double mystère d'un art très jeune et du vieux mythe (fig. 119).

Mais la vraie leçon de l'Archaïsme n'est pas dans tel ou tel détail qui « date » avec saveur, acerbité des lignes, raideur et parallélisme des plis, chevelure à petits rouleaux compassés, yeux sans prunelle et tirés vers les tempes, bouche aux coins relevés en sourire énigmatique comme celui du premier Parthénon, d'Egine, ou du portail occidental de Chartres. Elle est dans l'horreur de l'imitation, dans la volonté ou le don d'asservir le réel à notre propre idée, qui évoque parce qu'elle condense. Tandis que Rodin était torturé par le désir de « faire humain », de faire vrai, jusqu'à passer son temps à croquer les mouvements des modèles nus qui allaient et venaient dans l'atelier pour les résumer ensuite laborieusement, Bourdelle et ses confrères stylisent, pour atteindre une vérité plus haute, celle qui est, non perçue, mais sentie. La leçon de l'Archaïsme, elle est dans le calme, si étranger au tempérament de Rodin, dans un retour discret à la frontalité primitive, si contraire à sa torsion. Elle est surtout dans la simplification décisive des formes, qu'il n'avait guère tentée que pour son Balzac, dans la largeur des plans et le sommaire du modelé. C'est le « Synthétisme ». Ici comme en peinture il est double : celui de l'esprit monumental, et celui du profond mouvement qui vers 1890 ramène dans tous les arts le sens vigoureux du volume.

Simplifier est la loi de la décoration quand elle veut accorder l'œuvre à une double majesté : celle d'un monument ou celle de l'espace. Son réveil en sculpture, comme dans la peinture sous les auspices de Puvis de Chavannes, est un des faits saillants du XX^e^ siècle. Rodin modeleur, merveilleux artisan du morceau, y atteignait bien quel-

quefois, par exemple dans son Balzac. Mais le naturalisme répugne au monumental : il ne décore pas. On se

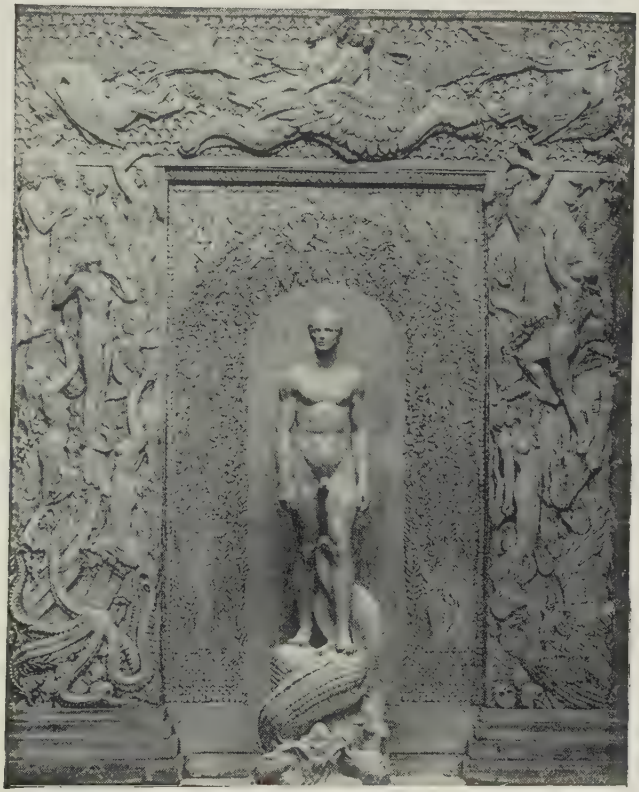


Fig. 120. — PAUL LANDOWSKI. Motif central du mur du héros, pour le temple de l'effort humain.

1925. Fragment d'un vaste Cycle de pensée, où le bas-relief nombreux, expressif et décoratif à la fois, encadre la statue, isolée et calme dans sa force. Beau nu, où l'accent moderne et la vertu du symbole pénètrent une forme héroïque, aussi construite que l'antique et tout aussi rythmée.

rappelle que le groupe des Bourgeois de Calais, commandé par la Ville pour une place publique, devait, dans sa pensée, cheminer de plain-pied avec les passants d'au-

jourd'hui. Le Penseur devant le Panthéon, si puissant qu'il fût, reniait par son tourment la régularité classique de l'édifice et par son reploiement douloureux l'envergure de la Place et de l'Espace. Mais désormais le sens monumental se développe, et c'est heureux. Car si la statuaire indépendante est légitimée par l'esprit moderne depuis la Renaissance parce qu'elle répond à un besoin très humain, à l'art pour l'art c'est-à-dire pour la délectation même solitaire, décorer reste malgré tout la fonction vitale de l'art, et la Sculpture doit être la première à l'assumer. Comme en Égypte et en Assyrie, en Grèce, au Moyen Age, il convient qu'elle ne soit que par exceptionnel dilettantisme objet d'appartement ou de musée. Depuis 1900 le bas-relief renaît. Pour préciser l'expression d'un monument glorieux ou funéraire, commémoratif toujours, il court plus plat, plus simple, et plus décoratif à la surface du mur qu'il laisse deviner derrière lui (Bourdelle, Landowski) (fig. 120).

Mais, qu'il y ait ou non destination monumentale, il y a toujours l'esprit monumental. Il nous ramène la belle pierre grise de France, comme au Moyen Age. Son grain plus gros et sa matière plus robuste encouragent plus que le marbre aux larges plans. Il nous rend même la taille directe qui fut aussi la technique du XIII^e^ siècle, si franche. Car si le modelage dans la glaise, que pratiquaient Michel-Ange, Puget, Rodin, tous les passionnés qui pétrissent de leur fièvre la matière, donne du dramatique et du pittoresque, il ne donne pas toujours le monumental, tandis que l'attaque directe du bloc y laisse la décision des larges coups, l'ampleur de la plénitude. Il nous est donné aussi de voir ce qui peut jaillir de style du granit quand il est taillé selon « le génie de la matière » et qu'un breton bretonnant (Quillivic) y exprime sa Bretagne éter-

nelle, celle de la tradition immuable et de la gravité dolmenique : celle qui ravissait Gauguin (fig. 121, 122).

La sculpture monumentale en est même arrivée à tailler

Fig. 121 et 122. — COSTA. — Le poilu.

Simplification puissante de la forme, du modelé, de la silhouette, pour une image de la Résistance, qu'on verrait très bien adossée à une falaise de l'Argonne.

Photo Rosier-Bron.

QUILLIVIC. La femme du pêcheur.

1903. Taillée à larges plans dans une pierre de Bretagne à gros grains, par un breton, qui ajoute au goût général de son temps pour la « synthèse » la fidélité au génie simplificateur des vieux sculpteurs de Calvaires, et le sens de la douleur.

à fresque, à même la masse, le ciment frais, et parfois en un jour. Les églises toutes récentes de Villemomble et d'Elisabethville sont décorées par Mr Sarrabezolles de figures sculptées à plans formidables dans le grossier

béton. L'effet, qui est superbe dans la majesté de l'espace, ramène encore notre pensée au Moyen Age.

Archaïsme et monumentalité sont encouragés par un autre mouvement universel du goût depuis 1890 : le « Synthétisme », qui au XX^e^ siècle stabilise la sculpture française. Celui-ci ne se contente pas de simplifier : il masse. A vrai dire, masser, simplifier, styliser, c'est tout comme. Mais on peut dire que le Synthétisme est d'essence plastique, beaucoup plus que l'analyse des surfaces par petites touches multipliées selon la technique du bronze chez Rodin. Il l'est même chez les peintres. Gauguin qui étale le ton largement, presque à-plat, suggère cependant la forme la plus robuste : il a vécu en Bretagne à l'ombre des calvaires bretons et taillé à leurs pieds de rudes images de bois. Cézanne, d'autre part, a le délire du relief. Or leur esprit puissant a pénétré à son tour la pierre, le marbre et le bronze. Ajoutons l'influence de Renoir, qui pétrit à pleines mains dans la blancheur nacrée ou dans la lie de vin la chair de la femme. Alors voici telle statuaire de plénitude robuste et lourde, presque rustique (Maillol) (fig. 123), telle autre qui trouve pour la Jeune Fille des formes de pureté virginale, toujours coulées d'un jet, et lisses et pleines (Joseph Bernard), telle autre enfin qui saisit aussi à pleines mains, dans une gourmandise de vie, la redondance charnelle de l'enfant (Albert Marque). Les bustes de bronze de M^r^ Despiau, si sobres, ont quelque chose de retenu, de secret. On en arrive même à une double simplification qui plaque sur des volumes denses de larges à-plats. Le sentiment du plane s'étale sur la densité même du volume. C'est de l'hyper-synthétisme, qui appelle sur les reliefs caractéristiques des nappes de lumière. La sculpture animalière elle-même (MM. Lebourgeois, et Bigot) « ramasse » ainsi en bosses qui s'écra-

sent à la surface le volatile de la basse-cour comme le fauve de la jungle. Synthétisme à facettes, qui à force de réduire l'être vivant à ses plans génériques finit par re-

Fig. 123. — MAILLOL. La pensée.

Sculpture qui semble, par le goût de la forme simplifiée, large et pleine, transposer dans la plastique la vision féminine de Renoir, et qui cultive le motif robuste et décoratif de la Caryatide. *Photo Giraudon.*

joindre le platonisme. Tel rapace, brutalement épannelé entre ses deux ailes comme entre deux planches, telle panthère, réduite à 4 ou 5 grands méplats, n'est plus qu'une abstraction puissante où le dynamisme gronde (fig. 124). Cela vaut l'assyrien. Restait une dernière étape à franchir : la vision polygonale. Le Cubisme, plus ou moins

discret, plus discret en tous cas dans l'art de la forme réelle qu'en peinture, est venu équarrir en volumes géométriques bien des statues, qui ont de la déliquescence impressionniste comme de la rondeur scolaire une peur

Fig. 124. — POMPON. Ours blanc.
(*Musée du Luxembourg*).

Plâtre, Chef-d'œuvre de « synthétisme » au XX^e^ siècle, qui cherche dans un plâtre de blancheur antarctique les grands partis généraux de la forme, ceux qui assurent le caractère, mais en les « enveloppant » de douceur moelleuse et féline. *Cl. Archives phot.*

exagérée. C'est là que devait aboutir un jour le stoïcisme de Barye.

Ce goût universel pour la simplification nous éloigne plus que jamais de Carpeaux et de Rodin : traduire le mouvement. La sculpture d'aujourd'hui ne cherche ni à bousculer des plans ni à faire vibrer des surfaces pour dire l'action ou la passion. Dominée par le souci plastique,

elle voit surtout les aspects stables du corps humain. Elle le discipline même jusqu'à la frontalité. Telle statue de jeune fille, tournée comme une colonne (Maillol), retrouve spontanément l'attitude des Kouroi. C'est le style caryatide. Permanence et totalité.

Une autre influence enfin, morale celle-là, est venue favoriser cette évolution purement plastique. La grande Guerre, en déifiant le combattant, encourage l'expression naturelle de résistance et d'énergie. Telle effigie héroïque du « Poilu » (Costa), taillée à pans sommaires, s'offre comme un bloc détaché du roc (fig. 121). Spontanément on se la figure « adossée à une falaise de l'Argonne ». — Et c'est la guerre qui a maintenu à côté des pures recherches techniques le grand style qu'exige le culte du souvenir en un lieu public, place, église, hôtel de Ville. Elle a multiplié, avec l'expression ramassée de l'héroïsme chez le combattant, celle de la souffrance chez le blessé, du grand oiseau écrasé sur le sol, ailes ouvertes, de la mort gisante sur le tombeau ou ressuscitant à l'appel en une sorte d'ascension collective (« Debout les morts », Landowski). Alors elle propose un difficile problème technique. — Elle a renouvelé le décor, les thèmes, et la forme du pathétique funéraire. C'est pendant la guerre qu'un sculpteur artisan, dont la spontanéité se nourrit à la fois de la terreur antique, de l'Enfer de Dante, et de l'horreur sacrée des événements, Paul Dardé, figurait en une Gorgone poignante, absolument inédite après 2.000 ans de revenez-y sur le lieu-commun, l' « Éternelle douleur ».

TROISIÈME PARTIE

L'Architecture de 1850 à 1920.

Le second Empire. Le Compromis. — La période contemporaine. Soumission progressive aux matériaux nouveaux, fer, ciment armé, et aux programmes modernes.

L'histoire de l'architecture dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle est le drame même de la pensée dans notre vieux pays : le duel entre la tradition classique et le modernisme, entre le mode de construction qui dérive d'un type idéal et celui qui s'inspire des ressources et des besoins. Ils luttent ou pactisent, mais avec progrès fatal du second, qui répond directement au souci inéluctable de l'utile. L'architecture, abri de la vie et musique des nombres, pose plus impérieusement que les autres arts l'éternelle question des rapports entre nécessité et beauté. Depuis 1900 surtout notre temps cherche, selon la leçon du Moyen Age, non plus à les concilier tant bien que mal, mais à les confondre.

Le second Empire s'en tient au compromis. Négligeons en effet, puisque l'histoire s'attache à l'évolution, les œuvres qui se dérobent au grand problème, les beaux pastiches qui ne révèlent que le talent personnel : une église comme la basilique paléochrétienne de Saint-Pierre

de Montrouge, par Vaudremer, chef-d'œuvre d'abstinence sous le règne du luxe; un hôtel privé comme la jolie maison pompéienne ocre et vermillon construite par Normand pour le prince Napoléon, un peu loin du soleil de la Campanie, ou comme l'hôtel de la Païva, où Manguin avait concentré pour une aventurière cosmopolite des réminiscences du Louvre royal de Henri II. Allons tout droit aux œuvres qui disent l'incertitude générale de l'époque à l'heure où l'Académie et l'École des Beaux-Arts prêchent la religion des sacro-saintes formes gréco-romaines, tandis qu'au dehors les élèves de Labrouste soufflent le vent de la liberté.

Alors, un savoureux éclectisme contamine les formes du passé classique en apposant sur ce mélange la lourde marque du goût contemporain. On sait ce qu'elle est : une sensualité mondaine et brillante qui se plaît au décor de fête. Partout un luxe tapageur prodigue la sculpture, toujours adventice, et la polychromie où l'or éclate. Ce second Empire a beau se réclamer du premier, il prend ici le contre-pied de son austérité nue. A l'un le Césarisme dictait sa loi, sèchement, l'autre cède à la grâce de l'impératrice Eugénie et s'enveloppe de falbalas. Deux monuments proclament le goût nouveau : un palais, un théâtre. Le Louvre de Lefuel, couvert de sculptures sur ses frontons et ses frises, annelant les colonnes, vermiculant les bossages, plaquant partout l'N de Napoléon III, renchérit sur la richesse élégante dont l'avait doté, au temps de Henri III, la Renaissance des Lheureux. Bien plus significatif est l'Opéra de Garnier. Là, entre les formes combinées par l'architecte brillant qui exploita le vieux monde de Vicence à Byzance en passant par Palerme, et les peintures de Baudry ou les sculptures de Carpeaux, l'époque s'est sentie vraiment chez elle. Distribution

rationnelle du plan, mais centon de motifs anciens, dans un luxe inouï de matériaux, marbres précieux, bronze et or, qui eût étonné Hadrien ou Théodora. Garnier ne redoute pas d'offusquer la richesse des toilettes de cour ni des uniformes pincés : il les accompagne. Et cette symphonie ardente s'accorde d'autre part, on l'a dit, aussi bien aux placides mélodies de Gounod qu'aux sonorités stridentes de Wagner. Reste à savoir si à l'extérieur la chair de ces jaspes était bien faite pour le manteau de suie du ciel parisien. Mais même assourdi, l'Opéra de musique reste un chef-d'œuvre par l'expression adéquate d'une époque. Il abuse de la culture jusqu'à la contamination, pousse le faste jusqu'au tapage, et, somme toute, en réalisant un rêve somptueux à la Véronèse, exalte le plaisir jusqu'à la Poésie (fig. 125).

La rencontre des deux tendances, tradition classique et modernisme, se retrouve dans tous les genres. Le palais de l'Industrie (Viel 1855), déjà « rationnel » et pratique, était un vaste hall en fer et vitré, mais l'entrée qui surplombait l'engouffrement des foules se dressait en monumental arc de Triomphe à la gloire de la Déesse du lieu. Pour le logis de Dieu le modernisme était moins à l'aise, car Dieu éternel a droit au moins à la tradition : on ne le bouscule pas comme un locataire. Pourtant c'est par l'architecture religieuse que toutes les nouveautés d'autrefois avaient commencé. Dès 1860 Baltard à Saint-Augustin associe à la pierre le fer moderne, qu'il laisse visible aux grands organes. Il lui demande non seulement la vertu constructive, mais le décor général. Légèreté et clarté, qui sont les biens que par nature il dispense, sont acquises. Mais la beauté des formes? La sécheresse vexe l'œil, la coupole pourrait aussi bien abriter des rayons de « nouveautés », et les pendentifs où elle s'appuie ne

sont plus que des remplissages trompe-l'œil. Ce modernisme de débutant est moins sûr de lui dans la maison

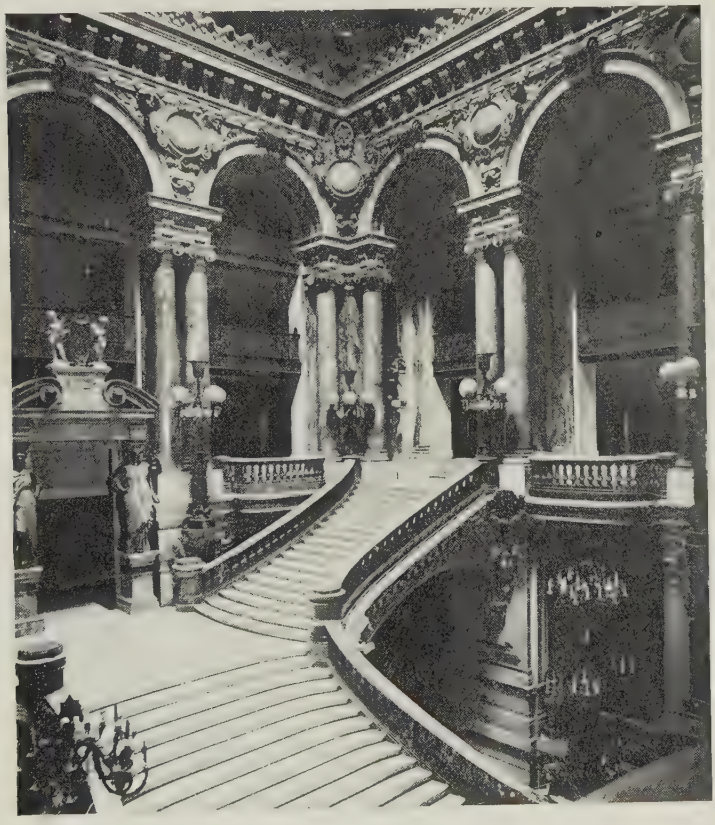


Fig. 125. — GARNIER. Escalier de l'Opéra de Paris.

1861-1875. Eclectisme d'un architecte du Second Empire, « romain » voyageur, qui compose avec ses souvenirs des somptuosités byzantines, des architectures de Palladio, des perspectives de Bibbiena et de Piranesi, une œuvre très originale parce qu'elle est la fleur d'une époque et une belle solution technique. *Cl. Archives phot.*

de Dieu qu'autour du « Ventre de Paris », aux Halles (1851). Même dans l'Église il reste toujours une halle. Mais il ouvrait au Fer un avenir magnifique. Le Fer va bientôt s'imposer à l'architecte comme au monde.

Dans l'architecture contemporaine depuis 1870 la lutte continue, mais les chances de part et d'autre ne sont plus les mêmes. Le prestige du gréco-romain, colonnes et proportions modulaires, entablements, frises et corniches, va s'affaiblissant. La société mondaine dont Garnier avait assuré le plaisir à l'Opéra a disparu dans la catastrophe de 1870. La démocratie est venue : or son esprit ne va pas vers un passé où elle n'était pas. Elle regarde vers le présent et vers l'avenir. D'autre part le même mot d'ordre court ici que dans tous les arts : mort à la Renaissance, aux canons et formes de la Latinité. Pendant que l'Académie maintient, sans exclusivisme du reste, ce legs de la Beauté antique qui est pour elle un passé vivant, la jeune École détourne la tête ou se joue avec de menus emprunts. Elle veut adapter les formes et la technique à deux nécessités nouvelles : les matériaux, la destination.

L'extraordinaire expansion de l'industrie métallurgique prodigue à l'architecte le fer et la fonte. Le métal est souverain dans notre dure civilisation utilitaire et mécanique qui elle aussi, dit la jeune École, peut et doit avoir son « héroïsme ». Aucune contrainte de la tradition cette fois. Les tentatives de Baltard à Saint-Augustin et aux Halles, de Labrouste à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (fig. 126), étaient timides encore. Mais voici qu'on met sans cesse à contribution pour la gare, la halle, le pont, pour l'église même, la matière à la fois résistante et solide qui amincit les supports, permet à ses poutres de franchir l'espace en portées immenses, remplace la nervure gothique, et comme elle ouvre ses vides à des verrières de cathédrale, mais ne donne, il est vrai, ni les pleins, ni les surfaces qui font le monumental, et semble s'en tenir aux formes anciennes

de l'arc. Le Fer n'a pas encore trouvé les siennes. Essentiel à la structure, il dessert la « composition » d'ancien style et encourage celle qui ne cherche sa loi que dans la nécessité. Mais laquelle? Il lui reste à se discipliner,

Fig. 126. — LABROUSTE. Intérieur de la bibliothèque sainte-geneviève a paris.

1849. Application précoce, et heureuse, du fer à une grande bibliothèque. Même parti, général que les salles de chapitres au Moyen Age, mais minceur des supports métalliques, abondance des vides lumineux, et déploiement de l'espace autour du travail.

à sortir des mains de l'ingénieur. Faisons confiance à la future « Esthétique » du Fer.

Son autorité est battue en brèche depuis trente ans par le ciment armé et moulé qui l'englobe en sa substance. Réinventé par les frères Perret en 1898, c'est depuis 1905 qu'il donne ses résultats et depuis 1920 ses œuvres les

plus expressives. Aussi solide mais plus souple que le fer, il surpasse ses possibilités constructives puisqu'il donne non seulement des fermes de très longue portée (de plus de 30 mètres), mais aussi des voûtes. Et c'est le béton qui engendre des formes vraiment nouvelles, donc une beauté neuve. Elle est faite de franchise. La nécessité du coffrage de bois pour le mouler assure la prédominance de la ligne droite et de l'angle droit, qui sont d'expression autoritaire. Presque pas de courbes. Le thème général est la rectitude, comme au Parthénon : donc, nous dit-on, il est classique. Pas même de comble bas, mais la terrasse, puisque le béton armé est imperméable. L'horizontalité rentre décidément dans notre « vision ». En même temps que la ligne se simplifie, le volume s'accuse. Le prisme naît de lui-même, et l'aspect cubique envahit l'art magistral aussi bien que ceux qui avaient été au Moyen Age ses auxiliaires. Et ces cubes sur colonnes sans bases ni chapiteaux, c'est une beauté robuste, impérieuse, dépouillée jusqu'à l'austérité, loyale jusqu'au rigorisme : celle de l'Architecture pure, de pure essence géométrique. Décidément tous les arts depuis 1890 ou 1900 se soumettent, entre les mains des « jeunes », à la discipline du même style. Et l'on ne saurait méconnaître cette ample harmonie. Mais cette fois il semble que soit renversé l'ordre logique qui présidait à leur entente au Moyen Age. C'est la Peinture qui a commencé avec la réaction cézannienne, dont le Cubisme n'est que l'aboutissement éphémère, et c'est l'art-Roi d'autrefois, l'Architecture, qui finit.

Avec cette décision dans la structure le béton armé ne donne que des surfaces grisâtres, lépreuses. Mais précisément il pose avec plus d'urgence que le bois, que la pierre, et surtout que le marbre, le problème de la dé-

coration. Il faut, disent les uns, transfigurer en l'habillant cet aspect neutre. Ainsi faisait Rome : sur une ossature grossière elle plaquait le revêtement splendide des mar-

Fig. 127. — PERRET FRÈRES. BASILIQUE JEANNE D'ARC, A PARIS.

Projet dressé en 1926. Retour, grâce au ciment armé, aux principes de l'architecture gothique : élan vertical, économie des pleins, abondance des vides lumineux tout en verrières, décor extérieur demandé exclusivement au parti constructif et au « matériau » nouveau. *Photo Chevojon.*

bres. Carreaux de grès flammés, colorés de toute la gamme, arrangements de briques comme au Moyen Age, insertion de cailloux, de débris de verre, de marbre, de petits placages d'or ou d'argent, donnent des parois animées en remplissant les intervalles de l'ar-

mature. Mais n'est-ce pas réintroduire l'illogisme dont on se défendait? Tout décor ou ornement, selon le grand principe moderne, doit être la fleur naturelle de la structure. Rapporté, il n'est que colifichet. Alors, voici que les hérauts de ce style, les frères Perret, arrivent à renoncer au remplissage et au placage, et décorent à même la matière. Allons plus loin, jusqu'au bout de la logique. Laissons parler dans la nudité même des surfaces la vertu constructive toute seule, celle de l'adaptation aux matériaux et à l'utile, celle des proportions, c'est-à-dire de la pure musique des nombres. Ainsi de principe en déduction, le « matériau » engendrant la structure, et celle-ci la forme et la décoration, le béton armé en arrive à une sorte de stoïcisme qui s'adresse à la plus haute partie de l'intellect. Il a jusque dans ses excès de « logique », une sorte de grandeur abstraite et sèche, qui heurte le sentiment. Mais il impose sa loi à de jeunes maîtres d'œuvre qui joignent à l'habileté technique une foi d'apôtres, MM. Perret, initiateurs hardis, Paul Tournon, Mallet-Stevens, Sauvage, Frantz Jourdain, André Lurçat. De là ces théâtres, usines, garages, hôtels privés, églises surtout qui sont les monuments les plus intéressants parce qu'ils ont à lutter contre une très ancienne et magnifique tradition, qu'ils sont les premiers en dignité, en ampleur, et en effort réalisé. Sainte-Thérèse de Montmagny (1925), Notre-Dame du Raincy (1923), des frères Perret, église de Javel, assises en leurs sections droites sur de minces colonnes qui économisent l'espace, tout en verrières cloisonnées de ciment armé qui animent sans les supprimer les vides de la structure, légères, lumineuses, verticales, elles comblent peut-être les aspirations de l'art gothique. Le hardi projet de la basilique de Jeanne d'Arc (1927, des frères Perret) monte

éperdument, en fusée de cierges, jusqu'à faire paraître court, dit-on, le souffle de Reims et de Beauvais. La tour-clocher aspire ici toute l'église. C'est une exaltation (fig. 127). En réfléchissant, on peut se demander si cette rigueur implacable qui assigne pour logis à Dieu, aux hommes, des cubes de béton, souvent brut et nu, n'exagère pas le « rationalisme ». Implacable, donc inhumain. L'architecture du passé a prouvé qu'il y a des mensonges qui font plaisir, tels que le dôme de l'École Militaire, et qui sont logiques puisqu'ils plaisent; qu'il y a d'autre part des ornements adventices qui disent quelque chose à la pensée, comme les figures des portails gothiques. Mais le béton armé participe du mouvement universel qui cristallise tous les arts. En nous offrant d'autres profils, d'autres volumes que ceux de la pierre et du bois, il contribue à nous faire une optique nouvelle. Il est en train, assure-t-on, de fonder sur les deux matériaux les plus indestructibles et sur des principes rigoureux, l'architecture des temps nouveaux, c'est-à-dire de modifier la maison de Dieu, des hommes, l'aspect des rues, la physionomie des villes, bref tout le cadre de la civilisation.

Mais il est un autre principe de nouveauté que les matériaux : ce sont les destinations nouvelles. Des types de monuments sont nés des besoins modernes, grandes Écoles, gares et garages, hangars d'aviation, grands magasins, halls d'Expositions, musées, hôpitaux régénérés. Or, comme les matériaux récents, les programmes de la vie contemporaine, dit la jeune École, ont leur « logique ». Au lieu de s'ingénier à y adapter les formes du temps de Périclès ou d'Auguste, laissons-les nous dicter directement celles qu'ils exigent.

Deux sortes de monuments nés de la vie religieuse et civique sont toujours de destination actuelle. Ils avaient des traditions si consacrées que les innovations y devaient paraître un contre-sens, ou un blasphème : l'église et l'hôtel de ville. Cependant, tandis que l'Hôtel de Ville de Paris (1871) se contentait de nous restituer en l'amplifiant l'ancien édifice du Boccador et assumait tous les inconvénients de cet anachronisme, d'autres en province s'adaptent avec bonheur aux traditions régionales en même temps qu'au goût moderne. On est toujours moderne quand on écoute le « génie du lieu ». C'est le cas de la Mairie de Templeuve (M. Bonnier) dans le Nord, qui semble le produit naturel du sol et du milieu. L'Église est plus hardie. De Baudot, en essayant de plier le fer aux formes gothiques (nouvelle église de Montmartre), commit peut-être une erreur, mais des églises récentes, au Raincy, à Javel, à Montmagny, tirent du ciment armé des formes inédites, très franches, qui semblent annoncer une nouvelle évolution de l'Architecture religieuse. Nous l'avons étudiée à propos des matériaux. Mais même en dehors de ceux-ci, même avec la pierre meulière et la brique, la nouveauté se fait jour, sans géométrie cette fois. Le type robuste de Saint-Louis de Vincennes (de MM. Droz et Marrast, 1924) se rapproche du romano-byzantin, qui plaît à nos architectes parce qu'il a la masse, et que l'effet de masse convient à la gravité du sentiment religieux. Massivité encore, logique toujours : c'est l'esprit nouveau. Réduite à une nef pour se mieux ramasser, accueillant sur ses parois pleines des fresques selon son style, animée de meubles dessinés par l'architecte, voilà encore une homogénéité qui le flatte. Mais ici ou là, toujours disparaît l'ancien gros pilier qui empêchait de voir l'autel de partout. Et avec lui

disparaissent les coins de pénombre et d'intimité où tournait la procession, où se réfugiait la prière. Dans la clarté

Fig. 128. — F. CHANUT. ESCALIER ET DOME DES GALERIES LAFAYETTE, A PARIS.

Exemple des grandes coupoles dédiées par l'Architecture contemporaine au dieu du Commerce. Colossale armature de métal, ménageant espace, lumière, aux « Nouveautés » de la Mode, dans la grâce des courbes et l'aisance de la circulation. Les « Nouveautés » elles-mêmes se chargent de la couleur. *Photo A. Dmochowski.*

moderne et l'unité de perspective s'en va le mystère.

Les édifices proprement utilitaires ont de plus en plus le courage de leur destination. Palais d'Exposition? Certes ni Trocadéro ni musée Galliera, compositions sur un type

idéal avec réminiscences, ne répondaient pas franchement à leur objet. Mais la Galerie des Machines, de Dutert (1889), réalisait en fer et verre l'idée d'une immense nef gothique. Et comme chez nous tradition et révolution finissent toujours par le compromis, le Grand-Palais (1900) plaque contre un hall à charpente métallique une façade gréco-romaine de style Gabriel. Ce n'est pas pour se dérober au problème que pose impérieusement, après la grecque et la gothique, l'architecture contemporaine : ne faire de beauté qu'avec l'utile et de façade que projetée par la distribution intérieure. C'est simplement, dans l'esprit des deux Maîtres qui ont collaboré, pour rester fidèles à la bienséance d'autrefois : réserver le Travail pour le dedans, le cacher au dehors sous un costume du dimanche et de coupe ancien Régime. Les Grands Magasins, plus jeunes, ont trouvé plus vite leur « poésie ». Ni colonnes, ni architraves, ni frontons, pour ne pas écraser les délicates Nouveautés, fleurs de la Mode. Rien, qu'une armature de fer, un équilibre de rythmes légers, une combinaison de lignes et de surfaces presque nues, dont les baies multiples et avides aspirent la clarté engageante qui met en valeur les objets. La coupole métallique et vitrée qui ressemble à un dôme d'Église annonce au loin, réclame monumentale, ces dieux nouveaux, Travail et Richesse. Nul besoin de décor : ce sont les « Nouveautés » colorées qui elles-mêmes l'assurent (fig. 128).

Avec plus d'insistance encore les mêmes problèmes sont posés par les gares, durs royaumes du Fer et de l'Acier. Sans serrer de trop près le symbole comme certaines gares allemandes, le hall évoque par son immensité les multitudes qu'il absorbe ou dégorge, par son allongement surbaissé les monstres métalliques dont il semble être la carapace extérieure et les rails qui filent vers l'étendue.

Décidément le hall, qui n'est qu'un avatar de la nef, est le lieu commun de toute cette architecture utilitaire, parce qu'il est le point de convergence des foules où se ramasse

Fig. 129. — SAUVAGE. Maison ouvrière de la ville de Paris.

Etages en retraits, qui sont une perte énorme d'espace et de rapport, mais font de la maison comme une coupe offerte à l'art et à la lumière, et tendent à faire de la rue une sorte de Colisée rectiligne.

la vie des démocraties contemporaines. Il a une sorte de beauté épique, comme il y a une poésie de la Mine, de la Machine, et une esthétique du Métal. Locomotives et transatlantiques ont fait leur entrée majestueuse

dans l'art, auréolés de feu et de fumée. L'Epopée de la vie moderne se fait même dans l'horreur noirâtre du Borinage, et il s'est trouvé, il se trouvera, des poètes, des peintres, des sculpteurs, des graveurs, pour en dégager la beauté eschylienne.

Ce n'est pas à dire que les valeurs humaines n'aient trouvé aussi leurs architectes. Tandis que de hauts établissements d'Enseignement Supérieur associent aux besoins pratiques (salles, amphithéâtres, laboratoires, cours à portiques) le grand style qui dit la majesté de la Pensée, la noblesse ancienne de l'Université, certains Lycées comme Molière et Buffon (Vaudremer) mettent autour de l'étude du dégagé, la gaieté des couleurs, le brillant même des émaux. Par leur aspect comme par leur distribution ils disent combien a changé la conception de l'enseignement et de la discipline.

Mais c'est l'architecture privée qui est la plus riche de nouveautés et la plus réussie parce qu'elle se tient tout près de la vie. C'est elle qui, très vite affranchie des lieux-communs « antiques » et du style Gabriel, pourtant si séduisants, demande franchement ses effets aux nécessités modernes et aux matériaux. Plus de plâtre qui recouvre le moellon comme une lèpre. Le « matériau », brique aux tons variés et aux multiples combinaisons, pierre meulière blonde et trouée de coquillages, qui fait penser aux grottes rustiques de B. Palissy, reste nu autant qu'il se peut : c'est lui qui décore. Quand c'est le béton armé, il cristallise la maison en un cube où les baies horizontales, le porte-à-faux, donnent des aspects imprévus. Il s'habille de grès cérame dont la couleur chante à la pluie qui le lave comme au soleil qui l'allume. Le « rationalisme »? C'est lui qui distribue pleins et vides, cherche à manifester au dehors l'indépendance des parties comme

au Moyen Age, et accroche à nos façades, un peu indiscrètement, le bow-window, qui vient d'Angleterre pour les animer et regarder la rue. C'est le seul reste de l'échauguette, ou du moins de l'avancée que donnait au Moyen

Fig. 130. — La rue Mallet-Stevens a Paris.

Intéressante hardiesse en 1927. Architecture cubique où règne l'angle droit, sans décoration adventice, stoïquement soumise à la stricte logique des besoins et des matériaux nouveaux, mais dont les formes géométriques, les toits en terrasse, le revêtement tout blanc, donnent à la rue parisienne l'aspect paradoxal d'une kasbah africaine.

Photo P. Lavedan.

Age l'étage en encorbellement. Sur la façade il met du miroitant, du mouvement, et du pittoresque dans la rue.

Et pourtant le parti contraire est en train d'inaugurer une autre beauté urbaine. Voici que les étages se superposent en retraits successifs, chacun précédé d'une ter-

rasse découverte. Par l'imperméabilité du béton armé ce motif heureux d'architecture, la terrasse, qui semblait réservé aux secs pays du midi, va conquérir nos villes, épanouies comme des coupes buveuses de clarté. Énorme perte d'espace sans doute, exposition à toutes les humeurs du temps, y compris la chaleur torride que l'éphémère tonnelle ne suffit pas à tamiser, indiscrétion des voisinages surplombants. Mais en revanche, abondance d'air et de lumière, joie d'échapper progressivement aux pestilences d'en bas pour monter à reculons vers l'azur, vers un autre espace que celui qui se paie au mètre cube. La maison n'a plus besoin de se pencher vers la rue; elle la voit ouverte comme une arène entre des gradins : un « Colisée rectiligne » (rue Vavin). C'est le pittoresque exactement opposé à celui du xv^e^ siècle, dont les logis s'avançaient l'un vers l'autre avec bonhomie pour garantir du froid de l'hiver et des soleils d'été. Les mœurs anglo-saxonnes ont provoqué ce nouvel « urbanisme », qui écarte les murs et pour ainsi dire crève le plafond pour respirer (fig. 129 et 130).

Plus originale encore est la villa. Les mœurs individualistes tendent à la substituer à l'hôtel privé comme à la maison de rapport, surtout à la périphérie des villes. C'est qu'elle est la forme rêvée de l'existence moderne, qui s'inspire plus de la pratique Angleterre que du classicisme latin. Elle s'isole en effet dans son quant-à-soi, multiplie ses expositions pour avoir, comme les riches romains du temps de Pline le Jeune, les avantages des saisons, et un autre profit encore, le pittoresque de la dissymétrie, que l'art contemporain oppose à la régularité classique. Combles hauts, distinction visible de chaque partie en élévation et en relief, abondance du bois, gaieté des matériaux, pierre meulière ou brique rouge relevée

de grès émaillé, enfin adaptation au style régional, beaucoup de ces jolies demeures semblent les fleurs spontanées du sol ou du site. Telle villa normande de la côte paraît réaliser l'absolu dans la convenance.

Ainsi, entre 1900 et 1920, un immense besoin de franchise semble inspirer la jeune Architecture. Comme le temple dorique, comme la maison gothique de Dieu ou des hommes, elle veut accepter courageusement, simplement, la loi naturelle : celle du milieu nouveau, des matériaux nouveaux, de la destination nouvelle. Et si parfois toutes ces conditions l'amènent à une géométrie cubique, elle ne se dérobe pas. Rien n'est franc, pense-t-elle, comme la rectitude du cube. A la rue Mallet-Stevens, à Paris, il impose l'aspect d'une rue africaine toute en carrés blancs et nus. Il est une des données premières (ou presque) de la pensée appliquée à l'espace. Dès l'Égypte pharaonique temples et mastabas l'avaient consacré. Et en définitive, si la massivité devient le pôle de notre optique, c'est vision de positifs qui n'ont plus le temps de s'analyser. Ainsi du moins plaide sa cause le présent, qui recèle peut-être l'avenir, en face des survivances d'un passé trop beau pour mourir jamais tout entier.

Deux faits en tous cas dominent jusqu'ici ce XX^e^ siècle et lui font honneur : la fièvre aiguë de la recherche, et (en dépit des batteurs d'estrade) la large diffusion du talent. De l'Institut à Montmartre, à Montparnasse, on cherche, en reconstruisant le monde, des sources nouvelles de beauté. Le rayonnement de l'Art français est tel, que les étrangers affluent à Paris, où ils viennent chercher l'atmosphère, le stimulant, l'auréole. Ils nous laissent, à nous, un enrichissement, et remportent souvent plus de

valeur humaine. La primauté que l'École française avait conquise au XVIII[e] siècle depuis Watteau, elle l'a retrouvée depuis Courbet. Primauté d'ailleurs féconde puisque, comme alors, elle éveille ou stimule à l'étranger les Écoles Nationales.

Fig. 131. — SARRABEZOLLES. Ame de France.
(*Musée du Luxembourg*).

1924. Art complexe, qui unit dans un sentiment très moderne la valeur plastique du nu, une saveur d'archaïsme grec, des données romanes, le hanchement gothique du XIV[e] siècle, et le « synthétisme » de la jeune Ecole. *Cl. Archives phot.*

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

Allouard, 197.
Aman Jean, 153.
Angelico (Fra), 132.
Anquetin, 164.
Asselin, 173.

Baltard, 220, 222.
Barrias, 190, 197.
Bartholomé, 200, 201.
Barye, 2. 5, 198, 199, 200, 202, 216.
Bastien-Lepage, 86, 88.
Baudoin, 46, 167.
Baudot (de), 228.
Baudry (Paul), 34.
Bazille, 86, 87.
Belly, 60.
Benjamin Constant, 62.
Bernard (Emile), 146, 147, 164.
Bernard (Joseph), 214.
Besnard (Albert), 32, 76, 77, 118, 164, 167.
Bigot, 78, 198, 214.
Billotey, 183.
Bonington, 90, 115.
Bonnard, 150, 168.
Bonnat, 16, 52.
Bonnier, 228.
Bonvin, 19, 20.
Boucher (A.), 108, 200.
Boudin, 88, 90, 91, 92, 110, 115.
Bouguereau, 31, 34.
Bourdelle, 67, 162, 167, 208, 209, 210, 212.
Braque, 168.
Brune, 14.
Cabanel, 34, 199.
Caffieri, 192.
Caillebotte, 92.
Cain, 199.
Cals, 22, 23.
Carabin, 198.
Caravage, 6, 10, 12, 17, 30, 104.
Carpeaux, 189, 190, 191, 193, 201, 203, 205, 216, 219.
Carrier-Belleuse, 194.
Carrière, 141, 154, 155, 206.
Cassatt (Mary), 71.
Cauvy, 64.
Cazin, 23, 24.
Cézanne, 53, 55, 58, 73, 74, 78, 88, 100, 104, 113, 119, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 135, 137, 138, 140, 144, 146, 147, 148, 149, 159, 162, 164, 165, 168, 170, 173, 174, 176, 178, 180, 182, 186, 214.
Chabas (Paul), 163.
Chadel, 69, 78.
Chaplin (Elisabeth), 46, 167.
Chapu, 194, 196.
Chardin, 4, 19, 20, 103.
Charlot, 164, 173, 174.
Charpentier, 198.
Chassériau, 38, 39, 40, 46, 47, 48, 66, 142.
Chéret, 118, 161, 183.
Clément-Mère, 78.
Clodion, 192, 193, 198.
Collin (Raphaël), 34.
Cordier, 197.
Cormon, 32.

Corot, 61, 63, 69, 80, 84, 90, 92, 94, 96, 106, 112, 114, 122.
Costa, 213, 217.
Cottet, 18, 156, 157, 158.
Courbet, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 38, 40, 49, 53, 58, 70, 74, 80, 82, 83, 88, 92, 93, 94, 96, 99, 102, 104, 105, 106, 110, 140, 168, 190, 198, 199, 236.
Couture, 14, 16, 32, 82.
Cross, 116, 198.

Dalou, 190, 200, 202.
Dampt, 198.
Dardé (Paul), 217.
Daubigny, 114.
Daumier, 2, 5, 18, 28, 199.
David, 53, 103, 130, 176, 182.
Degas, 3, 58, 70, 71, 73, 74, 88, 108, 109, 110, 111, 119, 120, 124, 180, 183.
Dehodencq, 16, 61, 62.
Delacroix, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 14, 18, 28, 32, 40, 43, 46, 47, 48, 50, 57, 61, 62, 65, 66, 90, 106, 131, 142, 143, 166.
De la Fresnaye, 172.
Delaplanche, 196.
Delaunay, 34.
Denis (Maurice), 46, 56, 147, 148, 164, 165, 167, 178.
Derain, 168, 169.
Desbois, 206.
Despiau, 214.
Desvallières, 40, 177, 179.
Dewambez, 187.
Deziré, 173.
Diaz, 3.
Dinet, 64.
Donatello, 194, 197, 202, 207.
Droz, 228.
Dubois (P.), 196, 197.
Duez, 87.
Dufrenoy, 171.
Dufy, 173.
Duhem, 152.
Dunand, 78.
Dunoyer de Segonzac, 168, 172, 173.
Durand (Carolus), 17.
Duret, 194.
Dusouchet (P.-L.), 167.
Dutert, 230.
Duval (Amaury), 43, 130.

Espagnat (d'), 166, 168.

Falguière, 18, 196.
Fantin-Latour, 10, 24, 25, 86, 140, 142 143.
Fauconnet (P.), 73.
Flandrin (H.), 34, 43, 44, 45, 46, 48 130.
Flandrin (J.), 40, 162.
Flaxman, 130.
Forain, 73, 110, 120, 161.
Frantz Jourdain, 226.
Frémiet, 199.
Friesz, 168
Fromentin, 59, 60, 61, 64.

Gagliardini, 123.
Gardet, 199.
Garnier (Ch.), 192, 219, 220, 221, 222.
Gauguin, 52, 58, 72, 73, 76, 78, 79, 113 114, 119, 126, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 157, 164, 165, 180, 182, 184, 186, 213, 214.
Géricault, 96.
Gérome, 32, 33, 192, 198.
Giotto, 44, 46, 51, 126, 128, 130, 131. 132, 168, 180, 181, 186.
Gleizes, 170.
Gonzalès (Eva), 87.
Goya, 16, 18, 62, 68, 82, 83, 84, 177, 179.
Granet, 20.
Gréco, 82, 128, 177, 179, 187.
Guérin (Ch.), 40, 162.
Guillaume, 194, 195.
Guillaumet, 63, 64.
Guillaumin, 114, 115.
Guys (Constantin), 26, 27, 73.

Hals, 6, 9, 10, 14, 19, 20, 82.
Hamon, 26, 32.
Hébert, 28, 33, 34, 40.
Henner, 35, 36, 37.
Hiroshigé, 70.
Hokusaï, 68, 70, 74, 84, 98.
Hooch (P. de), 20, 21.
Houdon, 196.
Hugo (Victor), 18.

Ingres, 2, 6, 8, 43, 44, 46, 48, 58, 66, 108, 124, 131, 132, 140, 180.
Iribe, 78.

Janmot, 46, 130, 131.
Jongkind, 84, 89, 91, 115.
Jouffroy, 194.
Jouve, 78, 79, 198.

Karbowski, 78.
Korin, 66.

Labrouste, 219, 222, 223.
La Gandara, 17.
Landowski, 211, 212, 217.
Laparra, 18, 187.
Laurençin, 173.
Laurens (J.-P.), 29, 32, 33.
Laurent (Ernest), 32, 152.
Lebarbier, 78.
Lebasque, 123.
Lebourg, 63, 114, 115, 116.
Lebourgeois, 198, 214.
Le Fauconnier, 170.
Lefebvre (J.), 34.
Le uel, 219.
Legros, 23, 86.
Lemasson, 167.
Lemordant, 159.
Lenoir (Marcel), 167.
Léonard, 198.
Lepage, 78.
Le Sidaner, 151, 152.
Lhote, 172.
Lurçat (A.), 226.

Maillol, 67, 214, 215, 217.
Mainssieux, 173.
Mallet Stevens, 226, 233, 235.
Manet, 3, 4, 8, 16, 17, 20, 28, 68, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 97, 140, 141, 180.
Manguin, 219.
Marinetti, 185.
Marque (A.), 214.
Marquet, 40, 64, 173.
Marrast, 228.
Marret (H.), 46, 167.
Martin (Henri), 118, 124, 150, 152, 164, 167.
Marval (Angèle), 173, 175.
Massoul, 78.
Matisse, 40, 73, 74, 78, 168, 173, 186.
Maufra, 114.
Meheut, 158.
Meissonier, 20, 21.
Ménard (R.), 118, 158, 159.
Mercié (A.), 196, 197.
Merson (L.), 33.
Metzinger, 170.
Meunier (C.), 200.
Michel-Ange, 191, 202, 206, 212.
Milcendeau, 18.
Millet, 2, 5, 28, 88, 99, 102, 105, 114, 199.
Monet (Claude), 14, 32, 54, 55, 56, 57, 67, 69, 70, 71, 78, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 110, 114, 115, 121, 122, 136, 149, 153, 204.
Moreau, 194.
Moreau (Gustave), 38, 41, 42, 48, 142, 178.
Moreau (Luc Albert), 171, 172.
Morisot (Berthe), 87, 92, 93, 123.
Mottez (H.), 43, 44, 46, 130, 132, 167.

Normand, 219.

Orsel, 43.
Outamaro, 73, 76.

Perin, 43.
Perret, 223, 225, 226.
Picabia, 170, 185.
Picasso, 170.
Picou, 26, 32.
Piot, 46.
Piranesi, 221.
Pissarro, 14, 92, 93, 94, 98, 99, 110, 112, 113, 114, 124, 150, 186.
Point (Armand), 164.
Pompon, 78, 198, 216.
Poussin, 70, 74, 108, 121, 126, 127, 128, 140, 148, 159, 180.
Puvis de Chavannes, 48, 49, 50, 51, 52, 73, 90, 93, 106, 118, 126, 131, 133, 137, 142, 150, 167, 210.
Puy, 173.

Quillivic, 159, 212, 213.

Raffaelli, 94, 176.
Redon (Odilon), 56, 74, 76, 142, 143.
Regnault (C.), 15, 16, 62, 63.
Rembrandt, 9, 19, 105, 120, 124, 155, 184.
Renoir, 7, 57, 58, 63, 67, 71, 78, 105, 107, 108, 124, 161, 180, 204, 214, 215.
Ribera, 6, 14, 16, 17, 19, 36, 104.
Ribot (Th.), 16, 36.
Ricard, 37, 39, 40.

Rivière (Th.), 198.
Roche (Pierre), 206.
Rochegrosse, 32.
Rodin, 67, 75, 76, 80, 120, 162, 190, 191, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 216.
Roll, 87.
Rouault, 40, 178.
Roussêau (H.), 162, 180, 181.
Roybet, 20.
Rude, 189, 192, 200.

Sandoz, 78.
Sarrabezolles, 213, 236.
Sauvage, 226, 231.
Seruzier, 148.
Seurat, 58, 116, 118, 123, 124, 134, 152.
Signac, 116, 117, 118.
Simart, 196.
Simon (Lucien), 157, 158.
Sisley, 70, 92, 93, 98, 100, 102, 110, 112, 114, 121, 123.
Steinlen, 120, 161.
Stevens, 26, 194.
Sureda, 64, 65.

Tintoret, 6, 10, 82.
Tissot, 26.
Titien, 4, 38, 82, 122.
Toulouse-Lautrec, 73, 74, 110, 119, 120, 161.
Tournon (P.), 226.
Turner, 63, 90, 92, 98.

Utrillo, 161, 162, 176, 177.

Van Gogh, 74, 119, 120, 138, 139.
Vasari, 148.
Vaudremer, 219, 232.
Vauthier, 198.
Velasquez, 10, 16, 17, 84, 154, 158.
Viel, 220.
Vinci (L. de), 37, 40, 53, 83, 104, 128, 172.
Vlaminck, 168, 169, 176, 178.
Vuillard, 149, 150, 168.

Warroquier (de), 78, 187, 188.
Watteau, 66, 67, 90, 108, 153, 180, 183, 184, 236.
Whistler, 26, 86.
Winterhalter, 194.

Ziegler, 14, 43.
Zingg, 173.

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

Ouvrages généraux. — Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855: L'Art Moderne*, 1856; *Les peintres vivants*, 1858. — J. Breton, *Nos peintres du Siècle*, 1899. — *Musée d'Art.* XIX^e *siècle.* — L. Bénédite, *Exposition de 1900. Beaux-Arts*, 1904 et *La Peinture au* XIX^e *s.* 1911. — *Histoire de l'Art* publiée par A. Michel, t. VIII, vol. 1 et 2. — A. Michel, *Notes sur l'Art Moderne*, 1896. — Henry Marcel, *La Peinture Française au* XIX^e *siècle*, 1905. — A. Fontainas, *Histoire de la Peinture française au* XIX^e *siècle*, 1906. — P. Signac, *De Delacroix à l'Impressionnisme*, 1911. — L. Dimier, *Histoire de la Peinture française au* XIX^e *siècle*, 1914. — C. Mauclair, *Les états de la Peinture française de 1850 à 1920*, 1921. — Jacques Em. Blanche, *De David à Degas*, 1925. — L. Vauxcelles et A. Fontainas, *L'Art français de la Révolution à nos jours*, 1922. — P. Jamot, *La Collection Camondo au Louvre. La Peinture*, 1914, et la *Peinture au Musée du Louvre. École Française* XIX^e *s.*, 2^e *partie*, 1924. — H. Focillon, *La Peinture au* XIX^e *siècle*, 1927 et la *Peinture au* XIX^e-XX^e *siècle, du Réalisme à nos jours*, 1929. — Les comptes rendus des Salons annuels (Gaz. B.-A. et Rev. Art). — L. Reau, *La Peinture française de 1848 à nos jours*, dans l'Histoire de l'Art publiée par A. Michel, t. VIII[2], 1928.

Le Réalisme. — Castagnary, *Salons*, 2 vol., 1892, et *Libres propos*, 1864. — Proud'hon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, 1875. — Sur Courbet : les ouvrages de G. Riat, 1907; de Bela, 1911; de L. Bénédite (L'Art de notre temps, 1911); de Théod. Duret, 1918; de Fontainas (Art et Esthétique, 1920); de Ch. Léger, 1924; Max Sulzberger, *Le Réalisme en France et en Belgique : Courbet et de Groux.* — Sur le Réalisme d'influence hollandaise : Moreau-Nélaton, *Bonvin raconté par lui-même*, 1927; O. Gréard, *Meissonier. Ses souvenirs, ses entretiens*, 1896; L. Bénédite, *Meissonier*, 1910. — Sur le Réalisme d'influence espagnole : Roger Marx, *Henri Regnault*, 1886; G. Séailles, *Dehodencq*, 1885. — Sur Benjamin Constant, Bonnat, La Gandara, cf. les Ouvrages généraux. — L. de Fourcaud, *Théodule Ribot*, s. d. — Jacq. E. Blanche, *Gustave Ricard* (Rev. Paris, 1^er juillet 1912). — Roger Marx. *L'Exposition Alphonse Legros* (Gaz. B.-A. 1904). — Sur Cazin : A. Michel, *Notes d'Art Moderne*, 1896. — Les Arts, 1902 et le Studio, oct. 1911. — Sur Fantin Latour : les ouvrages de L. Bénédite, 1903; d'A. Jullien, 1909; Gust. Kahn, 1926 (Maîtres de l'Art moderne). — Sur Constantin Guys : Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, et Gust. Geffroy, 1920.

L'Idéalisme et l'Art de l'Institut. — André Mellerio, *Le mouvement idéaliste en Peinture*, 1896. — Sur Ernest Hébert : Rev. de l'A., 1906. — L. Gillet, *Ernest Hébert peintre de la beauté féminine* (R. D. Mondes, 15 avril 1911). — M. Vachon, *Bouguereau*, 1900. — P. A. Muenier, *La Vie et l'Art de J. J. Henner*, 1927. — Moreau, Vauthier, *Gérome peintre et sculpteur*, 1906. — G. Larroumet, *Le symbolisme de Gust. Moreau* (R. de Paris, 15 sept. 1895); Ary Renan, *Gust. Moreau* (Gaz. B.-A., 1899); L. Bénédite, *Deux idéalistes : Gust. Moreau et Burne Jones*, 1899; Léon Deshairs, *Gust. Moreau* (L'Art de notre temps, s. d.). — Sur la Peinture murale : H. Delaborde, *Amaury-Duval* (Gaz. B.-A., 2^e pér., t. XVIII) et *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*

1865; J. Flandrin, *Lettres d'Hippolyte Flandrin*, 1902, et *Les frères Balze* (Gaz. B.-A., oct. 1911); L. Rosenthal, *Les fresques de H. Mottez à Saint-Germain l'Auxerrois* (Bullet. Soc. d'Hist. de l'A. fr., 1913); L. Janmot, *Opinion d'un artiste sur l'art*, 1887. — Valmert Chevillard, *Un peintre romantique. Théodore Chassériau*; H. Marcel, *L'Art de notre temps, Chassériau*; Ary Renan, *Th. Chassériau et les peintures du Palais de la Cour des comptes* (Gaz. B.-A., 1898); P. Jamot, *Le don Chassériau au Louvre* (Rev. de l'A., février 1920). — Sur Paul Baudry : Gaz. B.-A., 1874, 1884, 1885, 1886, 1887, 1890. — Sur Puvis de Chavannes : les ouvrages de M. Vachon, 1900; de Laran et A. Michel, 1912; de René Jean (Art et Esthétique, 1925); de L. Werth, 1926, et de C. Mauclair, 1928. — A. Ségard, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, 1923.

L'Orientalisme. — Outre les ouvrages généraux : R. Escholier, *L'Art de V. Hugo. Les influences* [Correspondant, 25 mars 1925). — Les livres de Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, 1857, *Une année dans le Sahel*, 1859. — R. Escholier, *L'Hellénisme de Fromentin* (Gaz. B.-A., janv. 1924); P. Dorbec, *Eugène Fromentin*, 1926 (Les Grands Artistes). — Séailles, *Dehodencq*, 1885. — P. Mantz, *Henri Regnault* (Gaz. B.-A., 1872). — E. Chesneau, *Le Japon à Paris* (Art mod. à l'Exposition de 1878). — L. Aubert, *Les Maîtres de l'Estampe japonaise*, 1914. — De Seidlitz, *Les estampes japonaises*, 1911. — René Jean, *Le Carnet des Artistes*, février 1917. — H. Focillon, *L'Estampe japonaise. Son influence dans la deuxième moitié du* XIX^e^ *s.* (Actes du Congrès internat^l^ d'Histoire de l'Art, 1921). — J. Alazard, *L'Orient et la Peinture française au* XIX^e^ *siècle. De Delacroix à Renoir*, 1930. — Sur « l'orientalisme » de Gauguin et de V. Gogh : Voir les livres ci-dessous. — Sur Et. Dinet : Art et les Artistes, janv. 1910; sur Paul Jouve : Rev. de l'Art, févr. 1820. — L. Bénédite, *Exposition des Peintres orientalistes*, 1897.

Le Plein-Air — Sur Manet : les ouvrages d'Ém. Zola, 1867; de Th. Duret, 3^e^ éd., 1919; de Hourticq dans l'*Art de notre temps*, 1912; d'Ant. Proust dans les *Écrits sur l'Art*, 1913; de J. Émile Blanche (Maîtres de l'Art moderne, 1924); de Rosenthal (Manet aquafortiste et lithographe, 1925); d'Et. Moreau-Nélaton, 1925; d'Albert Besnard (Maîtres de l'Art contemporain, 1926); de P. Jamot (Gaz. B.-A., janv. 1927). — L. de Fourcaud, *Bastien Lepage* et *L'Œuvre d'Alfred Roll*, s. d. — A. Michel, *Roll* (Gaz. B.-A., 1920).

Précurseurs de l'Impressionnisme. — Et. Moreau-Nélaton, *Jongkind raconté par lui-même*, 1919. — P. Signac, *Jongkind*, 1927. — Sur Eugène Boudin : études de G. Cahen, 1900; d'Aubry, 1927; de Cl^de^ Roger-Marx, 1927; le Studio, févr. 1912; Cario, 1929.

Impressionnisme. — C. Mauclair, *L'Impressionnisme*, 2^e^ éd., 1914. — G. Lecomte, *L'Art impressionniste*, 1892. — Th. Duret, *Les peintres impressionnistes*, 2^e^ éd., 1923. — P. de Lapparent, *La logique des procédés impressionnistes*, 1927. — Sur Claude Monet : les livres de Gust. Geffroy, 1922; de C. Mauclair, 1924; de Fr. Fosca, 1927; de L. Werth, 1927; de Georges Clemenceau, 1928; de Marthe de Fels, 1929. — Les articles de Thiébault-Sisson (Rev. Art, juin 1927), de Régamey (Gaz. B.-A., 1925). — Gust. Geffroy, *Sisley*, 1925. — G. Lecomte, *Camille Pissarro*, 1922, et Tabarant, *id.*, 1925. — A. Fouréau, *Berthe Morizot*, 1925. — A. Ségard, *Mary Cassatt*, 1913. — G. Lecomte, *Guillaumin*, 1926. — Léonce Bénédite, *Albert Lebourg*, 1923. — Sur A. Renoir : Meier Graefe, 1912 (2^e^ éd., Leipzig, 1929); A. Vollard, 1919; A. André, 1926; Fosca, 1923; G. Rivière, 1929. — Sur Degas : P. A. Lemoisne (Art de notre temps, 1913 et Rev. de l'A., 1924); Fr. Fosca, 1921; G. Coquiot, 2^e^ éd., 1924; A. Vollard, 1924; P. Jamot, 1925 (éd. de la Gaz. B.-A.). — Sur Toulouse-Lautrec : A. Astre, 1928, H. de Lapparent, 1928, et G. Coquiot, 1929. — G. Lecomte, *Raffaelli*, 1926. — P. Signac, *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*, 1899. — L. Lecoustürier, *Seurat*, 1927. — P. Troyon, *A l'Exposition Le Sidaner* (R. D. M., 1^re^ X^bre^ 1927). — L. Rosenthal, *Ernest Laurent* (Extrait d'Art et Décoration, s. d.).

Synthétisme et Symbolisme. — A. Aurier, *Les Peintres symbolistes* (Mercure de Fr., 1891 et Rev. Encyclop., 1892). — Maurice Denis, *Théories. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel Ordre classique*, 1912; *N^lles^ Théories*, 1922. — R. Rey, *Essai*

sur une renaissance du sentiment classique de la peinture française à la fin du XIX^e^ *s.*, 1930. — Ch. MORICE, *L'Art moderne*, 1909. — Influence de la Musique sur le Symbolisme : Art et Décoration, 1908[2], p. 187. — BARRE, *Le Symbolisme*, 1911. — Léon CHASSÉ, *Le Mouvement symboliste* (publicat. imminente) et *Gauguin et Mallarmé* (L'Amour de l'Art, 1922). — Eugène CARRIÈRE, *Ecrits et Lettres choisies*, 1907; Sur Eug. Carrière : G. Seailles, 1901; Gust. Geffroy, 1906; P. Desjardins (Gaz. B.-A., 1907[1]); L. Bénédite (Rev. A., janv. 1920). — Sur Cézanne : ouvrages de G. COQUIOT et de VOLLARD, 1919; d'E. BERNARD (*La Méthode de P. Cézanne* dans Mercure, mars 1920, *L'Erreur de Cézanne*, *id.* mai 1926, *Souvenirs sur Cézanne*, 5^e^ éd., 1925); d'A. Salmon, 1923; de G. Waldemar, 1925; de Tr. Klingsor, 1925; de J. Gasquet, 1926; et d'Elie Faure, 1928. — P. GAUGUIN et Ch. MORICE, *Noa-Noa* (1891-1893) paru en 1900, et Lettres à G. Daniel de Monfreid, 3^e^ éd., 1919. — Sur Gauguin : ouvrages de Retonchamps, 1906; de Ch. Morice, 1920; de R. Rey, 1923, — A. SÉGUIN, *Le groupe de Pont-Aven* (Occident, mars 1903). — P. JAMOT, *Emile Bernard* (Gaz. B.-A., 1912[2]). — E. BERNARD, *La Faillite de l'Impressionnisme* (Mercure de Fr., 1^er^ mars 1920), *A la recherche de l'Art* (Mercure de F., 1924), *Esquisse d'un programme néo-classique* (*id.*, janv. 1928). — Ch. CHASSÉ, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921. — A. PÉRATÉ, *Maurice Denis* (Art et les Artistes, nov. 1923), et Maurice Brillant, 1929. — Ch. TERRASSE, *Pierre Bonnard*, 1928. — SÉRUSIER, *L'A B C de la Peinture* (La douce France, 1921). — Sur Vincent Van Gogh : ouvrages de Th. Duret, 1916; de P. Colin, 1925; de G. Coquiot, 1923; de La Faille, 1927; de Florent Fels, 1928. — Sur Odilon Redon : A. Mellerio (Gaz. B.-A., août-sept. 1920); Florent Fels, 1928; Cl^de^ Roger-Marx, 1928; Ch. Feugdal, 1929 (Maîtres de l'A. mod.).

Néo-Archaïsme. — P. JAMOT, *Une illustration des Fioretti par Maurice Denis* (Gaz. B.-A., juillet 1911). — Maurice DENIS, *Théories*, 1912 et *N^lles^ Théories*, 1922. — R. PICHON, *L'Archaïsme moderne* (Grande Revue, 1913). — R. SCHNEIDER, *Est-ce la faillite de l'Art savant?* (Grande Revue, 25 mars 1914). — *Lettres de Gauguin*, publiées par V. Segalen, 1919. - Lionello VENTURI, *Il gusto dei Primitivi*, Bologna, 1926. — Ch. CHASSÉ, *Le mouvement symboliste* (Renaissance du Livre). — Les ouvrages déjà mentionnés sur Gauguin, de Ch. Morice, de R. Rey.

Les grands courants à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^. — La décoration murale et le sens décoratif : de La SIZERANNE, *Le sentiment décoratif aux Salons* (R. D. M., 1906[3]). — A. SÉGARD, *Les peintres décorateurs*, 1916. — Abel FABRE, *Pages d'Art chrétien*, 4^e^ série, 1914. — Sur Albert Besnard : Art et Décoration, 1910; L. GILLET (R. D. M., nov. 1910) et G. LECOMTE, *Alb. Besnard*, 1928. — Sur Henri Martin : Art et Décoration, 1907. — Sur la Technique de la fresque et son renouveau : P. BEAUDOIN, *La fresque, sa technique, son application*, 1914, et Art et Décoration, 1913[2]; G. VARENNE, *La peinture à fresque moderne* (Rev. Art., sept. 1928). — Les Peintres aux valeurs sombres : sur Ch. Cottet : L'Art et les Artistes, janv. 1910; Art et décoration, 1911; Studio, janv. 1912. — Sur Lucien Simon; L'Art et les Artistes, 1908; Studio, 1912. — Sur René Ménard; L. Aubert dans Rev. de Paris, juillet 1914; A. MICHEL, *L'Œuvre de R. Ménard. Peintures et Pastels*, 1924.

La Peinture au XX^e^ siècle. — Les Collections « Les Peintres nouveaux », « Les Maîtres de l'Art moderne » et « L'Art Français depuis vingt ans ». — A. SALMON, *La Jeune Peinture Française*, 1921. — A. WARNOD, *Les berceaux de la Jeune Peinture : Montmartre, Montparnasse*, 1925, et *Les peintres de Montmartre*, 1928. — Ad. BASLER, *La Peinture indépendante en France, I : de Monet à Bonnard*, 1928. — Tr. KLINGSOR, *L'Art français depuis vingt ans. La Peinture*, 1922. — OZENFANT ET JEANNERET, *La Peinture moderne*, 1926. — OZENFANT, *Art*, 1928. — L. HAUTECŒUR, *Réflexions sur la Peinture d'aujourd'hui* (R. de Paris, août 1927). — G. Coquiot, *Cubistes, Futuristes, Passeistes*, 1914. — METZINGER ET GLEIZES, *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, 1912. — Guill. APOLLINAIRE, *Du Cubisme*, Paris, 1912. — Gino SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme. L'Esthétique du compas et du nombre*, 1922. — G. LECOMTE, *Picasso*, 1927. — W. UHDE, *Picasso et la tradition française*, 1928. — Guill. JANEAU, *L'Art cubiste*, 1929. — P. COURTHION, *La Peinture contemporaine*, 1927. - Waldemar GEORGE, *Le Mouvement Fauve* (Art vivant, 1927) et *La Grande Peinture contemporaine à la collection Paul Guillaume*, 1928. — J. GUENNES, *Henri Rousseau le Douanier*, 1927, et, sur le même, les

livres d'A. Salmon, 1928, et d'A. Basler, 1929. — Sur Maurice Utrillo : les livres de G. Joseph Gros, 1926; de Tabarant, 1927; de Francis Carco, 1928; Charensol, 1929. — Hourticq. *A propos de l'Exposition d'Art chrétien* (Art et Décoration, 1911²). — Maurice Brillant, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle*, 1928. — Vallery-Radot, *Georges Desvallières* (Correspondant, décembre 1927). — E. Bernard, *Esquisse d'un programme néo-classique* (Mercure, janv. 1928).

La Sculpture. — Les ouvrages généraux déjà signalés sur l'Art au XIX^e siècle. — P. Vitry, *La Sculpture en France de 1850 à nos jours*, dans G^de Hist. de l'Art, dirigée par A. Michel, t. VIII, 2, 1928. — Ern. Chesneau, *Le statuaire J. B. Carpeaux*, 1880. — P. Vitry, *Carpeaux* (L'Art de notre temps) s. d. — de Poncheville, *Carpeaux inconnu*, 1921. — Sarradin, *Carpeaux*, 1927. — L. Riotor, *Carpeaux*, 2^e édit. 1927. — Bricon, *Frémiet* (Gaz. B.-A. 3^e pér., t. XX, 1899). — L. Bénédite, *Falguière*, Paris s. d.; *Les sculpteurs contemporains*, 1901. — Barrias et Sculpture polychrome : Rev. de l'Art, 1899². — M. Dreyfous, *Dalou*, Paris, 1903. — Bartholomé : L'art et les Artistes, X^bre 1908 et Rev. de l'Art, 1899². — Sur Rodin : Gustave Geffroy, 1889; Grautoff (Künstler-monographien) 1908; Rodin, *Entretiens sur l'Art* (publiés par Gsell, 1912); L. Bénédite (Maîtres de l'Art moderne, 1926); G. Coquiot, *Rodin à l'Hôtel Biron et à Meudon*, 1919. — L. Riotor, *Rodin*, 1928. — Sur Bourdelle : L'Art et les Artistes, sept. 1909; L'œuvre d'Ant. Bourdelle, album, 1927; A. Fontainas, 1929. — Sur Landowski, Maillol, Joseph Bernard, Marquet et Despiau : les comptes rendus des Salons d'Automne, des Artistes Français, et de la Société N^lle des B.-Arts dans Gaz. B.-A., dans Revue A. et dans Art et Décoration. — Costa, *La taille directe* (Art et décoration, janv. 1925). — P. Vitry, *La Sculpture depuis vingt ans*, 1927. — A. Salmon, *La jeune Sculpture française* (Coll. des Trente), 1928. — Martinie, *La Sculpture en France depuis vingt ans. De Rodin au Cubisme*, 1928.

L'Architecture. — Larousse, *Musée d'Art XIX^e siècle.* — L. Bénédite, *L'Art de 1800 à 1900*, 1904. — L. Hautecœur, *L'Architecture en France de 1850 à nos jours*, Hist. de l'Art dirigée par A. Michel, t. VIII², 1929. — Garnier et l'Opéra : Guadet, 1899 et Hautecœur dans l'Architecture, 1926. — de Baudot *L'Architecture et le ciment armé*, 1905. — H. Marcel Magne, *L'Architecture* (*L'Art depuis vingt ans*), 1922. — N.-Dame du Raincy (Gaz. B.-A., 1923). — Le Corbusier, *Vers une Architecture*, N^lle éd. 1925, et *Urbanisme*, 1928. — P. Jamot, *A. G. Perret et l'Architecture du béton armé*, 1927. — A. Lurcat, *Les Manifestations de l'esprit contemporain. L'Architecture*, 1929.

Fig. 132. — MONET. Les Régates a Argenteuil
(*Musée du Louvre*).

TABLE DES GRAVURES

Figures.		Pages.
1.	Courbet. L'atelier (détail).	5
2.	Courbet. Enterrement à Ornans (détail).	7
3.	Courbet. L'homme blessé.	9
4.	Courbet. La remise de chevreuils.	11
5.	Courbet. Mer orageuse.	13
6.	Regnault. La Comtesse de Barck	15
7.	Manet. Lola de Valence.	17
8.	Laparra. Coplas.	18
9.	Bonvin. L'Ave Maria.	19
10.	Meissonier. L'attente.	21
11.	Cals. Le déjeuner à Honfleur.	22
12.	Cazin. Agar et Ismaël.	23
13.	Fantin-Latour. Coin de table.	24
14.	Fantin-Latour. La nuit.	25

Figures. Pages.
15. Constantin Guys. Au bois. 27
16. J.-P. Laurens. Les hommes du Saint-Office. 29
17. Bouguereau. Vierge consolatrice. 31
18. Hébert. Les Cervarolles (détail). 33
19. Henner. Baigneuse. 35
20. Th. Ribot. Saint Sébastien martyr. 36
21. Henner. Saint Sébastien. 37
22. Ricard. Madame de Calonne. 39
23. Gustave Moreau. Orphée. 41
24. Gustave Moreau. L'Apparition (Salomé). 42
25. Flandrin. Le passage de la mer Rouge. 45
26. Chassériau. Sainte Marie l'Égyptienne. 47
27. Puvis de Chavannes. L'Inspiration chrétienne. 49
28. Puvis de Chavannes. Alma Parens 50
29. Puvis de Chavannes. Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi. . 51
30. Monet. La gare Saint-Lazare. 55
31. Monet. Environs d'Argenteuil. 57
32. Fromentin. Au pays de la soif. 59
33. Fromentin. La rencontre. 61
34. Regnault. L'exécution sans jugement 63
35. Guillaumet. Laghouat. 64
36. André Suréda. Femmes au cimetière. 65
37. Manet. Le corbeau. 68
38. Chadel. Corbeau. 69
39. Claude Monet. Poiriers en fleurs. 71
40. Gauguin. La lutte de Jacob avec l'ange. 72
41. Matisse. Odalisque. 73
42. Rodin. Danseuse siamoise. 75
43. Albert Besnard. Marchand de fruits à Madura. 77
44. Paul Jouve. Félin couché. 79
45. Manet. Le déjeuner sur l'herbe.. 81
46. Manet. Olympia. 83
47. Manet. Monet dans son atelier. 85
48. Manet. Un bar aux Folies-Bergère. 86
49. Bazille. Réunion de famille. 87
50. Bastien-Lepage. Les foins. 88
51. Jongkind. Ville de Hollande avec canal. 89
52. Boudin. Plage de Tourgeville. 91
53. Berthe Morisot. L'hortensia. 93
54. Monet. Pont de Londres. 95
55. Monet. La cathédrale de Rouen. 97
56. Sisley. La neige à Louveciennes. 100
57. Gauguin. Effet de neige en Norvège. 101
58. Monet. Nymphéas. 103
59. Renoir. Paysage printanier. 105
60. Renoir. La balançoire. 107

Figures. Pages.
61. Degas. Devant les tribunes. 109
62. Degas. Danseuse sur la scène. 111
63. Sisley. Le canal du Loing. 112
64. Pissarro. Les toits rouges. 113
65. Guillaumin. Le moulin de la Folie à Crozant. 115
66. Lebourg. L'écluse de la Monnaie. 116
67. Signac. Le château des Papes à Avignon. 117
68 Toulouse-Lautrec. La femme au boa. 119
69. Forain. La maison retrouvée. 120
70. Seurat. La parade. 123
71. Cézanne. La maison du pendu à Auvers-sur-Oise. 125
72. Cézanne. Les joueurs de cartes. 127
73. Cézanne. L'Estaque. 129
74. Puvis de Chavannes. Le pauvre pêcheur. 133
75. Gauguin. Tahitiennes sur la plage. 135
76. Monet. La meule. 136
77. Gauguin. Les meules. 137
78. Van Gogh. Paysage avec trois arbres. 139
79. Manet. Portrait de Mallarmé. 141
80. Odilon Redon. Les yeux clos 143
81. Gauguin. Le Christ jaune. 145
82. Émile Bernard. Les bretonnes. 146
83. Maurice Denis. L'Annonciation. 147
84. Vuillard. Le déjeuner. 149
85. Henri Martin. Le Crépuscule. 150
86. Le Sidaner. La table. 151
87. Ernest Laurent Portrait de femme. 152
88. Carrière. Portrait de Verlaine. 154
89. Carrière. Maternité. 155
90. Cottet. Messe basse en Bretagne. 156
91. Lucien Simon. Le menhir. 157
92. René Ménard. La vie pastorale. 158
93. Utrillo. Rue du Mont-Cenis à Montmartre. 161
94. Maurice Denis. Le coup de lance. 165
95. D'Espagnat. La jeune artiste. 166
96. Piot. Requiescant. 167
97. Derain. Coin de forêt. 169
98. Luc-Albert Moreau. Le repos. 171
99. Dunoyer de Segonzac. Paysage. 172
100. Charlot. Bergère. 174
101. J. Marval. La mystérieuse. 175
102. Utrillo. Montmartre sous la neige : cabaret du Lapin Agile. . . . 177
103 Vlaminck. La pêche au chevesne. 178
104. René Desvallières Le Christ à la colonne. 179
105. Henri Rousseau. Le tigre et le cavalier. 181
106. Billotey. Le départ pour la chasse. 183

Figures. Pages.
107. De Waroquier. Vue de Pérouse 187
108. Carpeaux. Ugolin et ses enfants. 191
109. Carpeaux. La Danse. 193
110. Guillaume. Les Gracques. 195
111. Dubois. Chanteur florentin. 197
112. Mercié. David. 197
113. Bartholomé. Monument aux morts. 201
114. Carpeaux. Buste de Garnier. 203
115. Rodin. Buste de Rochefort. 203
116. Rodin. Le Penseur. 205
117. Rodin. Les Bourgeois de Calais. 207
118. Bourdelle. Beethoven. 208
119. Bourdelle. Héraklès. 209
120. Landowski. Motif central du mur du Héros pour le temple de l'Effort humain. 211
121. Costa. Le poilu. 213
122. Quillivic. La femme du pêcheur. 213
123. Maillol. La Pensée. 215
124. Pompon. Ours blanc. 216
125. Garnier. Escalier de l'Opéra de Paris. 221
126. Labrouste. Intérieur de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris. . 223
127. Perret frères. Basilique Jeanne d'Arc à Paris. 225
128. F. Chanut. Escalier et Dôme des Galeries Lafayette à Paris. . . . 229
129. Sauvage. Maison ouvrière de la Ville de Paris. 231
130. La rue Mallet-Stevens à Paris. 233
131. Sarrabezolles. Ame de France. 236
132. Monet. Les Régates à Argenteuil. 245

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LA PEINTURE

CHAPITRE PREMIER

Le Réalisme.

Pages.
Le règne de Courbet. — Les influences espagnole et hollandaise. . . . 1

CHAPITRE II

L'art idéaliste.

L'Académie des Beaux-Arts. — La peinture de pensée. — Renaissance de la peinture murale. 28

CHAPITRE III

L'esprit nouveau depuis la fin du XIX^e siècle. — Guerre à l'imitation et à la science, à l'humanisme et à la Renaissance. 52

CHAPITRE IV

L'orientalisme. 58

CHAPITRE V

Le plein air. — L'impressionnisme. 80

CHAPITRE VI

Pages.

A la recherche du style, vers un « nouvel ordre classique ».

Contre l'art de l'Impression : Cézanne et Gauguin. — Synthétisme et Symbolisme. — Néo archaïsme. — Retour aux valeurs sombres. 121

CHAPITRE VII

Les courants de la peinture contemporaine. 160

DEUXIÈME PARTIE

LA SCULPTURE DE 1850 A NOS JOURS. 189

TROISIÈME PARTIE

L'ARCHITECTURE DE 1850 A 1920

Le second Empire. — Le Compromis. — La période contemporaine. — Soumission progressive aux matériaux nouveaux, fer, ciment armé, et aux programmes modernes. 218

INDEX DES NOMS D'ARTISTES. 237

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER. 241

TABLE DES GRAVURES. 245

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^ie^. — MESNIL (EURE). — 1930.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

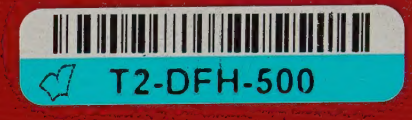
Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Paris

[redacted]
3 1831 11723387

DATE DUE


T2-DFH-500